

مجلة
البلاغة المقارنة
العدد الحادي والعشرون، ٢٠٠١

الظاهرة الشعرية



مجلة

البلاغة المقارنة

العدد الحادي والعشرون، ٢٠٠١

الظاهرة الشعرية

• الطباعة : دار إلياس العصرية بالقاهرة
• سعر العدد : في جمهورية مصر العربية: خمسة عشر جنيهاً
في البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد الجوي)
الأفراد: عشرون دولاراً ؛ المؤسسات: أربعون دولاراً
الأعداد السابقة متوفرة بالسعر المذكور.

• أعداد **ألف** السابقة ناقشت المحاور التالية:

ألف ١ : الفلسفة والأسلوبية
ألف ٢ : النقد والطليعة الأدبية
ألف ٣ : الذات والآخر: مواجهة
ألف ٤ : التناص: تفاعلية النصوص
ألف ٥ : البعد الصوفي في الأدب
ألف ٦ : جماليات المكان
ألف ٧ : العالم الثالث: الأدب والوعي
ألف ٨ : الهرمينوطيقا والتأويل
ألف ٩ : إشكاليات الزمان
ألف ١٠: الماركسية والخطاب النقدي
ألف ١١: التجريب الشعري في مصر منذ السبعينات
ألف ١٢: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى
ألف ١٣: حقوق الإنسان والشعوب في الأدب والعلوم الإنسانية
ألف ١٤: الجنون والحضارة
ألف ١٥: السينمائية العربية: نحو الجديد والبديل
ألف ١٦: ابن رشد والتراث العقلاني في الشرق والغرب
ألف ١٧: الأدب والأنثروبولوجيا في أفريقيا
ألف ١٨: خطاب ما بعد الكولونيالية في جنوب آسيا
ألف ١٩: الجنوسة والمعرفة: صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير
ألف ٢٠: النص الإبداعي ذو الهوية المزدوجة: مبدعون عرب يكتبون بلغات أجنبية

• **المراسلة والاشتراك على العنوان التالي:**
مجلة **ألف**، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة،
ص.ب ٢٥١١، القاهرة، جمهورية مصر العربية.
ت : ٧٩٧٥١٠٧ فاكس: ٧٩٥٧٥٦٥ (القاهرة).
البريد الإلكتروني : ALIFECL@AUCEGYPT.EDU

رقم دار الكتب: ١٩٢٩٨/ ٠٠
الترقيم الدولي: ٤-٦٥٩-٤٢٤-٩٧٧
الرقم الدولي الموحد للدوريات: ٨٦٧٣-١١١٠

المحتويات

القسم العربي

القسم الإنجليزي والفرنسي

الأدب الذي لا يرتقي إلى مرتبة الشعر - حتى لو لم يكن منظوماً - ليس من الأدب في شيء.

-- نجيب محفوظ

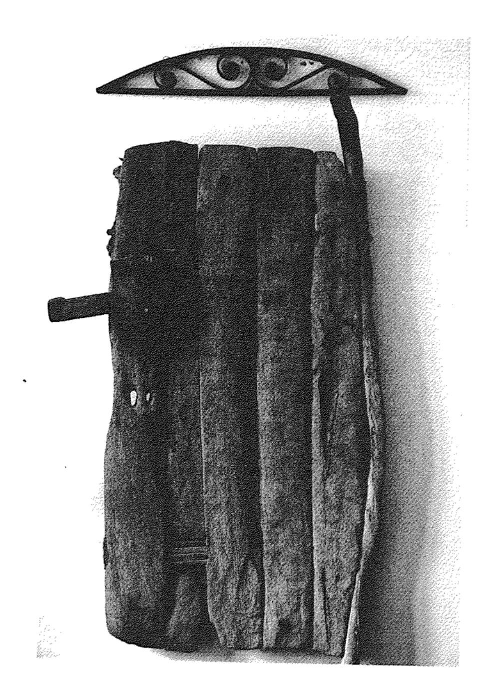
إن الغنائي، في آخر الأمر، ليس نوعاً من الشعر بقدر ما هو استخدام طريقة مميزة في تنسيق اللغة.

-- أندرو ويلش

هذا العدد من **ألف: مجلة البلاغة المقارنة** مهدى إلى ذكرى توم لامونت (١٩٣٨-١٩٩٧)، الباحث والمعلم والإداري والصديق، وقبل كل ذلك، الشاعر.

اقترن اسم توم لامونت بمصر التي أحبّ وبالجامعة الأمريكية بالقاهرة، حيث عمل أستاذاً (١٩٦٣-١٩٩٧) في قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، مسئولاً عن برنامج الكتابة الأكاديمية وعميداً للأساتذة ونائباً لرئيس الجامعة ورئيساً للجامعة بالتوكيل ومديراً لمكتب الجامعة في نيويورك وسكرتيراً لمجلس أمناء الجامعة ومستشاراً لمجلة **ألف**. وفي كل أدواره المهنية تجلت ذاته الشاعرة. وكان تدريس مادة الكتابة الإبداعية وكتابة الشعر أحب فعالياته المتعددة إلى قلبه.

قام توم لامونت بسفرات طويلة في أوروبا وإيران وأفغانستان، وكتب مقالات ودراسات عن الأدب الأمريكي والفلسفة الإسلامية الوسيطة. وهو مؤلف كتاب **الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٨٧-١٩٩٥** وديوان **باب سيوة: قصائد ١٩٩٣-١٩٩٧**.



باب سيوة، عدسة باري إيفرسون، فبراير ١٩٩٨

معتلياً جداري
مثل ما يُعْلي الصيادون أحياناً
ما استنقذوه من أعماق الأنهار -
هذا البابُ من سيوة.

-- توم لامونت

الظاهرة الشعرية

يستكشف هذا العدد من **ألف** الظاهرة الشعرية وتجلياتها في مختلف الأنشطة: تبلورها في القصائد والملاحم والأغاني، وحضورها الموارب في القص والفلسفة، في الفن التشكيلي والخط والموسيقى وحتى في أشياء مرمية ومتكسرة.

يغطي هذا العدد عدداً من اللغات ويتماس مع العديد من الثقافات من وادي الرافدين ووادي النيل إلى الحضارة اليونانية الرومانية، من جنوب أفريقيا إلى شمالها، ومروراً بالشعرية الإنجليزية والإيرلندية، اليونانية والفرنسية، الأمريكية والعربية، الفارسية والتركية، الأوردية والألمانية. وبجانب البحوث الأكاديمية يحتوي هذا العدد على مقالات إبداعية وقصائد وفن تشكيلي وتصويري وخطي - تتواشج كلها كي تحلل أو تتمثل الظاهرة الشعرية.

و**ألف** مجلة سنوية (تصدر في الربيع) وتنشر مقالات مكتوبة باللغة العربية والإنجليزية (والفرنسية أحياناً) وهي تتبع نظام التحكيم التخصصي المتعارف عليه في الدوريات الأكاديمية. وكل عدد يرحّب بمقالات نقدية أصيلة، نظرية أو تطبيقية أو مقارنة، تلقي ضوءاً على أدبيات وبلاغيات محور محدد. وستدور محاور الأعداد القادمة حول:

ألف ٢٢: لغة الذات بين السير الذاتية والشهادات.

ألف ٢٣: تقاطعات: الأدب والمقدس.

ألف ٢٤: حفريات أدبية: اقتفاء أثر القديم في الجديد.

باب سيوة وقصائد أخرى

توم لامونت
(ترجمة الشاعر سعدي يوسف)

* تشكر **ألف: مجلة البلاغة المقارنة** ورثة توم لامونت لسماحهم بنشر ترجمة القصائد التالية من **باب سيوة: قصائد ١٩٩٣-١٩٩٧**:

Tom Lamont. *Siwa Door: Poems 1993-1997*. Cairo· Um El-Dunya, n. d.

قائمٌ لا محالةَ كُلُّ ما يلتقي

حين تفجَّرت الطائرة
فوقنا، حركتْ ريحٌ رتيبةٌ من الجنوب
أعاليَ الشجر، مثل يدٍ عملاقةٍ.
كان أشدّ أيام الصيف قيظاً
وللحظةٍ امتلأ الهواء بالأجهزة-الآلات.
بعد أن تحطمت الطائرة
ولُملِمَ واحدٌ وأربعون جسداً
كُنِس ما تبقّى من الطائرة ووُضع في مغلّفات.
كلماتُ الطيّار فُحصتْ
خشيةَ إهمالٍ.
أخيراً تبدّدَ الدخان
واختفى وراء آخر مصدّات الإعصار
في المدينة.

الصحف قالت إن النوارس كانت المشكلةَ
إذ وضَعَتْها مشاكساتها المرحةُ
واندفاعاتُها
في طريق محركات پرات-وِتْني الجبّارة
فامتصَّتْها شهيتُها للهواء التي لا تُشْبَع.
أنت قلت: "انظر كيف يمضي الجمالُ
بنفسه حتى الموت"؛ لكنْ باعتبارك لست شاعراً
يتحتَّمُ إخبارُكَ بآخر القصة، وكيف أنهم
سيقتلون النوارسَ رَمياً، في مطار لاغوارديا
كي نظل نحن سالمين
وتظل السماوات طليقةً.
قلتُ: "لا. الأمر يبيِّنُ أن محركات پرات-وتني

لا تتمتع بحسٍّ السُّخرية"،
وأنت قلت: "نشكر الله
لأنهم عاجزون عن إسقاط الغيوم رمياً".

في الترتيب الهادىء لغرفتنا،
البابُ مُحْكَمُ الإغلاق، فرشاة الشَّعر
والكؤوس نظيفة على المكتب،
والستائر مرتاحةٌ أخيراً
بعد العاصفة الأخيرة،
أحلمُ بأطرافنا ملتمَّةً في ظل الليل
مثل رياضيين قدامى من حجر
مرقشين بالذُّرْق، في ساحة معتمةٍ ما،
وفي عناقٍ يبدو بلا انتهاء
مرتفعين بأنفسهم بطيئاً في الهواء
الأيدي بلا وصايا
والرؤوس ملأى بالجوِّ،
ليلٌ مديدٌ آخر لم يكد يبدأ
وأنا أعرفُ
أنهم يشعرون بأنفسهم طائرين
ويتسائلون
عمَّن عليه أن يقرأ حتى النهاية
قصتَهم.

سوق الجمعة في مدينة الموتى

تغريني الأماكنُ
التي تقدِّمُ ما رماه الناسُ
نُفايةً
أو مخلَّفاً
أو منسيّاً ببساطة

أشياء لأغراضٍ عفا عليها الزمن:
أحواض مثلومة
أنابيب أنابيب
تلالٌ من الواشرات والوصلات،
نوابض، مكابس، حنفيَّات،
عاجزة عن إيصال الماء إلى أي أحد،
حدائد، رزّات، ومسامير،
أبواب وهياكل نوافذ،

مذياعات عتيقة تؤشر
إلى موجات لم تعُدْ تُسْمع
أسنانُ عجلات، مَحاور، دواليب موازَنة، مغازل
بكراتٌ، أنصاف ميكروسكوبات،

قناني متشققة، نقود ملويّةٌ، وصور فوتوغرافية
تكمن وجوهها الآن بلا أسماء،
وجوهٌ ما ثبتت عيونها على مشاهد رأيناها

أكوامٌ من الأسلاك القديمة، سكاكين وشوكات ملتوية
هواتف عتيقة أضاعتْ كلَّ صلةٍ

أسرّةٌ عتيقة مفككة، وكؤوس أعراس
مرايا حين تحدِّق فيها
لا ترى سوى لُطَخٍ مشوشة من وجهك
تنتقل في الظلام وراء الفضة المتقشِّرة،
ملابس لم تعد طريقتها مناسبةً
أو أنها لم تعد مناسبةً...
كلها مطروحةٌ، ساذجة، خرقاء على بَطانيات قديمة أو أحجارٍ مهترئة،
وتُعامَلُ بلا مبالاة عابرة،
بينما قد يرى آخرون، حياةً وحيواتٍ
وراء هذا الخليط من المفقودات،

أنا لا أستطيع الاعتقاد
بأن هذه أشباحٌ
أو أنها تُعَيِّنُ مرورَ أي تاريخ،
إنها المدخلُ، حسبُ، إلى معبدٍ منسيٍّ،
إنها أدواتُ سرِّهِ
والممرُّ الذي نُقادُ عبرَهُ
هو، بكل بساطةٍ، ممرُّ الهيئاتِ التي
ينبغي أن نُلائمَ أنفسنا معها
وإلاّ
فإننا نحن أنفسنا الأماكن
التي يجبُ أن تُرى فيها هذه الهيئاتُ
لتتلاءمَ.

باب سيوة

معتلياً جداري
مثل ما يُعْلي الصيادون أحياناً
ما استنقذوه من أعماق الأنهار -
هذا البابُ من سيوة.
هناك، تَحتَّمَ أن أصلَ مفصله الثخين
منغرزٌ شديداً في عتبة الباب والأسكفةُ،
ثم أنّ لَوحيه ذوَي البوصتين ثُخناً
كانا ضد الحشرات التي تعيث ببيوتنا فساداً.
أما رمال الصحراء وأحجارُها المندفعة
فلم تكن لتضرَّ، يوماً، سطوحَها الخشنة
أكثر مما تضرُّ أغاني الباعة الجَوالين
السحبَ العابرة؛
للجيران أن يدقّوا عنيفاً
للمرء أن يُدخلهم أو لا،
فإن دخلوا
كان عليهم الانحناء
كي يتناسبوا مع ارتفاع يفضِّلُ، فقط
الكلابَ، والماشيةَ، والأطفال.
ولو انصفقَ هذا البابُ في الريح
فلا محالةَ أن القرية بأُسْرها
توقفَتْ، ثم تحركَتْ
كأن الزمنَ توقَّفَ بغتةً
ثم، بانتقالةٍ مرهفةٍ، بدأ من جديد.

متأكد أنا من أنه عمّر أكثر من بيوت عدّةٍ
وأن ما أمسكه، يوماً، عاد كالطين الذي منه تشكَّلَ.

الآن، ليس من إطارٍ يناسب هذا الباب.
بل إنه لم يعد مستطيل الشكل.
مهراسُ الفصول
ارتفاع الرطوبة وانخفاضها
انجماد وذوبان الميل المحوريّ
وآثار الجاذبية
وتلك الجزيئات التي تكاد تكون ميتافيزيقيةً
الجزيئات المتقطقطة أنهاراً واسعةً
تدوِّمُ في كوننا،
حوَّلتْ هيأتهُ
وسلخت كل قشراته
كي تعرض عظاماً في الداخلِ
آثارَ ألوان طبيعةٍ
تهاويل أشكال بحريةٍ،
وفي ضوء الأمسيات
خطوطاً متعرجةً
تُلمِحُ عن تَجَزُّعٍ أعمق.

البابُ، في مواضع منه
اهترأ تماماً
وهكذا أحدِّق إلى ما هو الآن لا مكان،
وفي مواضع أخرى
أمسى خشبه، مثل أطرافٍ هوائية لمخلوقٍ آثاريٍّ
رقيقاً كالورق.
ومبكراً، في هذا الصمت الطلق
حتى قبل أن يجهد أطفالي أنفسهم ليستيقظوا
وأنسلَّ بخفوتٍ إلى القاعة،
أعتقدُ أنني أسمعُ النزفَ الرقيقَ

لمقاطعَ تنْجُمُ إلى الهواء

ومع أن الباب أمسى
محضَ همسةٍ مُفْرَغة،
فقد تعيَّنَ على رجلين بكامل قوَّتهما
أن يرفعاه
حتى يعتلي جداري؛
وتذكرتُ جنازة أبي
جسداً ضامراً، أجوفَ
غِمْداً فارغاً متيبساً،
وقد وُضِعَ على الأرضِ أخيراً،
وحين رفعوه
ناءَ حاملوه بثقل غير حقيقيّ في أي عالم.
عرفوه، وأنا وحدي أستطيع أن أشعر به.

للأطفال، لا أبواب،
لهم المسافاتُ حسبُ - حيث كل اختفاء
يغدو ظهوراً،
وكل فعلٍ، يغدو ردَّ فعلٍ،
وكلُّ خسرانٍ ربحاً،
ومن ثمَّ، يغدو كل باب مغلقٍ سجناً حقيقياً
لسبب بسيط
هو أنهم لا يستطيعون أن يبلغوا ارتفاعاً معّيناً.
سرعان ما نتعلم أن أشياء قد خُبِّئت عنّا
أو أُجِّلتْ، في الأقل تأجيلاً مؤلماً،
نتعلم أن أبواباً ما لن تنفتح أبداً
وأن أخرى لن تغلق أبداً
وأن كل الأبواب ممنوعةٌ بطريقةٍ ما؛

إنها لدروسٌ
كان أبي سيقول إننا نتعلمها بصعوبة.

لأن المداخل هي المداخل
فإنها المنتهياتُ الوحيدة للطرق التي نرود -
وهي ملاذنا من الرياح القارسة
وهي بيت المكائد والغماغم
ومتاجرُ الناصية للرغبات
وشاهدُ الغُدوّ والرّواح،
كلُّ الأسفار إلى العالم
وكلُّ الأوبات، مرحلةٌ
للدموع الحمقاء
والوداعات الزائفة
والتلويحات البذيئة،
موئلٌ قبل أن نخطو
في الظلام وراء الأسوار.

في النهايات الخلفية
للجزر اليونانية القصيّة
تجثم مذابحُ حجرُ
في أماكن لا يعرفها إلا أطفال الجزر الكئيبون
عتباتُ جَهْمةٌ مهجورة
لن نبلغ مكاناً
حاملين ميسم الحديد، واللسانُ منعقدٌ
على شيء أضعناه؛
مثلها، هذا الباب
لقد أفلت، أخيراً
من أي تلوُّثٍ بدم الحياة

وأمسى، في النهاية
ناجياً منهكاً
من كلمات قيلت في الماضي
ومنقّىً من أفعال الموتى المنكرة.
بالرغم من هذا، سمَّرْتُه
إلى جداري، حتى وإن كنتُ عارفاً
أن مكانه لن يكون حيث أظنُّ...
بل إنه انحرفَ منذ الآن مبتعداً
وحتى الآن يتحرك ظلُّه المخشوشن
أعرجَ، أخرقَ المشيةِ
فوق إفريز فولاذ
حصىً أزرق عميقاً في البرد الحادّ
لنهر مندفع،
باحثاً عن حدٍّ.
وأنا، حُتِّمَ عليّ أن أعيش
أخيراً... أن أصيد.

المُنَوَّر في العريش

المنوَّرُ
في العريش
هو ما لن تجده أبداً
حين تحتاجه.

هكذا، في عتمةِ
مطعمٍ غريبٍ
عليك أن تشير إلى قائمة طعامك
وأنت جدُّ مرتبك
في الاعتراف بأنك لا تعرف
أنّ ما تشير إليه
هو الروبيان أو سلطة السبانخ،
وحين يأتي حسابُك
لا تستطيع أن تعرف
أيَّ مبلغ عليك أن تدفع.

بل العنوان الذي تقرؤه
بيُسْر في نور الظهيرة،
والآن في الغسق، وأنت تحتاج
إلى أن تقرأه،
يبدو لك مثل قصيدة هايكو رقيقة
خَطَّتها يدٌ عنكبوتيّة،
أو مثل ذلك الوجه الغامض
المهدِّد المتوعِّد
الذي تراه أحياناً في قُزع السحاب،
أو مثل التخطيط الفجِّ

لشكل ملَّطخ
جنب كوخٍ ريفيٍّ مُتداعٍ.

وحين يموت النور
وتنزف كلمات خارطتك، الواحدة في الأخرى
تجدك تتبع سبيلاً خلال أسماءِ
جبالٍ، كأنها أسماء قرى قصيّة مجهولة
تغريك الاستراحةُ فيها.

وفي آخر يومك
في القاعة المعتمة،
وأنت تعالج بمفتاحك قفلاً غريباً
تتساءل
إن كانت الغرفة غرفتك
أو حتى الطابق طابقك،
تتساءل
إن كنت حقاً ستبلغ مكاناً
تتأكد فيه
من أنك ستشعل النور.

النَّتْرة

قبل أن يثب النمر في الأنشودة،
بين ارتفاع نَفَس وهبوطه،
ثَمّة، دائماً، نترةٌ، ضفدعٌ في الحلق،
إطباقٌ على القلب - قبل أن يغدو الطقسيّ،
مكاناً مألوفاً،
بين هذه الثانية والتالية،
ثَمّة، دائماً، حفرة،
ليست بضعةً منّا، هي عتمةٌ
ننسى دائماً أن نتوقعها،
سرٌّ علينا أن نخبر به
مراراً وتكراراً، عربةٌ
وُجدتْ هذه اللحظة قبل الحصان،
صقيع على السُّلَّم لا منجاة منه،
عقفة في العصا للإمساك بالخروف الغبي
من الرقبة، أفعى في العشب،
روغانٌ في الطريق،
نداءٌ فارغ في مَوهِن الليل،
فاصلٌ بين الفصول، صفحةٌ
مفقودةٌ من كتاب، لعنةٌ متأتأةٌ -
محضُ غمزةٍ، زلّةُ شفاهٍ
حروفٌ احتكاكيةٌ تنقل الموت إلى الأسنان،
صمتٌ مهدِّدٌ
نقطةُ سكونٍ
ونحنُ نستجمع قواناً لوثْبةٍ لم تُتَذكَّر،
عتمةٌ في النور،
غزالةٌ اقتُنصتْ في وميض السكّين

العسلوج الأخضر الناجم عن الصخر، حياةٌ رُهنت للحظةٍ

إلى غريب – قبل أن يغدو الطقسيّ فاصلاً،

الدورةُ المعروفة سلَفاً.

المخطوط في غير موضعه، نصف الخطوة المنسّية في القواعد،

ونحن لا نجد الرقصة، أبداً، مثل ما كانت مرّةً.

قبورٌ مصرية

الشمس عاليةٌ
ساخنةٌ وساكنة؛ الإوزّ يطير فوق الرؤوس –
خطوطه المهترئة تعكس تناسق أهرامات.
أزواجنا يعيبوننا
وأطفالنا يغمغمون غماغم غير مفهومة
في نومهم
الريح تتحرك في الصحراء هنا وهناك
والرملُ ينزُّ خلال الشبابيك
ويقطر تحت الأبواب
ويتجمع في الزوايا. نقول علينا أن نفكر
متكوِّمين في الظلام
خائفين من أن ننام.

هذه الصخور
التي طحنتها السافيات
حتى النهاية
حتى البقايا الموحشة
هذه الصخور
لم تغير شكلها، البتة.
عصّيةٌ هي على المسافة
والزمان
والمكان
فظلت تبدي عُريها الفظَّ ذاته
وشَرفَ سيمائها
مفخورةً تحت شمسٍ أجنبيةٍ.
هذه القبور التي

تملكها الدولة
لا الموتى
والتي تقصفها كل ليلٍ
انفجارات الصوت
والضوء -
انْبَتَّ حاضرها عن أي ماض.
نحن، بكل بساطة، نراها
دائما هنا؛
ونحن، الضائعين طويلاً
المنذورين للموت، لسنا
في مكان آخر، البّتة.

نحن لم نبْنِها؛
لقد وجدناها
كما وجدتْها أمهاتُنا-
أكُفَّ شيوخٍ، محزّزةً، مُنَدَّبَةً
غائرة القروح.
الرجال يقولون إن هذه القبور
هوتْ من السماوات العُلى المظلمة،
مثل الطيور الجوارحِ ليلاً؛
نحن نقول إنها كانت يوماً
قواعدَ حسابنا
كانت أحلامنا الخاسرة
المكتنزة في قلب العالم، بذورَنا
اليباسَ متغوِّرةً في بقاعٍ صخرية؛
ثم أيقظَها شيءٌ غير إلهيّ
من مهادها
كي تعتلي الخطوط الغلَطَ المديدة

ومنحدرات الغرانيتِ
وهي تصعُد خلال الأرض.

رغبةً في الكينونة، حسبُ
وتشوُّفاً إلى النور
حملتْ هذا الفراغَ النهَّاشَ طليقاً
مثل حمولةٍ ثمينة...
جوعاً غيرَ مُشْبَعٍ أبداً
اسما غيرَ أليفٍ تقريباً،
وهي إذ ترتفع أقرب إلى مواطئنا
تكشِّر مثل الكواسج
بأسنان مائلة مسودّة
طالبةً طعاماً مسعوراً.

أفكار يهوه
وُلدتْ في هذا التراكم من القبور
الذي نروده.
المداخلُ جدُّ وسيعةٍ
أو جدُّ ضيقة.
نحن نهبطُ، عبر قاعات فارغة ساكنة
نحو غُرفاتٍ يُحفَظُ فيها الموتى
وعلى المحتضرين أن ينتظروا
ويولولوا
ويَصرُّوا على أسنانهم
وهم يلعنون هذا السيد العظيم
في نومه الرخيِّ.
فوق العظام
مَشاهدُ متحسِّرةٌ لحياةٍ بسيطة

حياةٍ من الجُعة والخبز والموسيقى اللطيفة
حيث ليس على امريءٍ
أن يخاف السكّين أو لعنةَ الموتى.
هذه المشاهد تغطي الصخور.

الآن
هذه الأشكال المنبسطة المائلة
ذات الزوايا
هي سُفننا المسحوبة إلى أرض الشاطئ
أضلاعُ متشائبة للوياثانات
صارعتْ، يوما، إلى الأرض
تويجاتُ زهورٍ ملوّية
جذورٌ مقتلعة
وكلُّها من بستانٍ بَلْقَعٍ ما
... لا نتذكر منه شيئا.
مكشوفةً رماديةً
خشنةً على الملمس وباردةً
إنها، بالنسبة لنا
سائحون عابرون
ينظرون إلى أسرارنا اليومية
وإلى العالم كله
كأنهم فهموا.

عندما ننهض من أحلامنا
نكنس بيوتنا.
عظام المساء تظل تنهض لتلقانا،
ظلال تلك الصخور الراسية
في رمل الصحراء؛

هناك كبَتْ خيولنا الشهيرة
وقد امتطاها سائحون منتظمو الفترات
ذوو قمصانٍ مُشجَّرة ورطانةٍ أجنبيةٍ
مزْبدةً حتى الرُكب، رُكَبِها.
موتانا كلهم، متناثرون
هنا... هنا حيث القبور
لها شواهدُ من قصاصات ورق ناصل كالعاج
نصوصٌ تفقد أي مكانٍ لها
فتطفو مثل أفكارٍ تاليةٍ،
شواهدُ من قطعٍ لدائن
وألوان صناعية لا تكاد تُقرأ
وهي الآن مخرَّمة، تكاد تزول.
كلُ شيء ينتهي منخرقاً على تلك الأسلاك الشائكة
التي اعتدنا استعمالها، لتفصلَ
أحياءنا عن موتانا،
مجذوباً إلى هذه الجهة أو تلك
في قبضة رحيلٍ قلِقٍ
والأيدي تحاول أن تجد العونَ
من التشبث بالهواء.

أغنية أم

ابنتي رسمتْ لي يوماً
صورة شجرةٍ،
وأرضٍ، وسماءٍ
ولوّنتها بالأخضر، والبنيّ، والأزرق.
الجذعُ البنيّ ارتفع ثخيناً وطويلاً
من خَطٍّ الأرض الرفيع
إلى الخط الرفيع للسماء الزرقاء
حتى لم يعد له متسعٌ ليرتفع أبعدَ،
وهكذا انحنى، ثانيةً، نحو الأرض البنيّة
والكرةُ الخضراء للأوراق في نهايته
تدلّت معلّقةً بين
الأرض والسماء. كتبتْ في الهامش الضيق –
الألوان: أزرق، رمادي، برتقالي،
أحمر وأخضر – الحروف تصير أصغر
مع امتلاء المساحة: "هذه الشجرة
أفضلُ شجرةٍ صنعتُها كلَّ حياتي."
"كل حياتي"
ماذا تعني "كل حياتي" وأنتِ في الرابعة من عمركِ؟
ماذا رأتْ حتى يتولّد عندها إحساسٌ بكّلٍ تمتلكه
امتلاكاً مطلقاً؟
أتراها عرفتْ أيضا شيئا عن الجزء الذي ليس لها
ولن يكون لها، البتّة؟
وماذا عن تَرَح الوداع؟
وكيف عرفتْ أن أفضل شجرة
هي الأكثر طولاً من أن تنحشر
بين الأرض والسماء؟

أميركا

من الرجل البدين
الذي يحتل مَسْرَبَين
ويعرف الجميع؟ إنه أميركا.
وضد كل هُراء التلفزيون
نحن لسنا أمةً من أناسٍ نحيفين.

هذه الأشكال الأنيقة
التي تتحرك الهوينى على الشاشة
مستورَدة من أي مكانٍ كان –
رومانيا، أوزبكستان،
القفقاس – فتيّة نحيلة
وجائعة إلى شيء أبعد من الكلام الخادع.
ولقد وجدوه هنا.

أترى ذات الشَّعر الأسود
التي تذيع الأخبار؟
كم هي ناحلةٌ وبديعة،
لكنها ليست أميركية.
لا! ليست أميركية... يا للّعنة!
إنها طاجكيّة
تعلمتْ جيدا كيف تقلّد لغتنا،
لكن ليست لديها فكرةٌ
عما تقول.
إذْ كل ما تعرفه
هو أنها قد تنطق المقاطع الأخيرة
ليوم القيامة
في غرفة مكتظّة بالبدينين.

لكنها تعرف أن كلامها
متقنٌ بلا هفوةٍ، وأنيقٌ.

الأناقة. أنت
قد تخدعك الأناقة.
الأمريكيون
ليسوا هكذا. نحن نعرف
أن ما تنطق هي به
محضُ ريحٍ - ريحٍ آتيةٍ من مكان ما
وذاهبةٍ إلى سواه.
نحن لا ننطق بالريح.
فالريح جدُّ ناحلة علينا، جدُّ قلقةٍ
جد متشوِّفةٍ للرحيل.
بالنسبة لنا، الريحُ ليست أميركية.

نحن نعرف
أن المهابة يمكن أن تُعلن
وأن للضخامة امتيازاً مطلقاً: أن تحتل مساحةً،
وأن تستمتع بمداها -
صدعاً وفلعاً
وممراً متعرجاً
جحراً وفلقاً
وكل نهاية مغلقة.
تعلّمنا هذا كله
في محاولتنا أن نجد مكاناً
للجلوس
في استراحة پاپاي
على طريق إنترستيت 80.

الحقيقة

قالتْ:

"سئمتُ الكلمات، حتى بلغ سأمي هنا"

ولمستْ عينيها.

"الآن، أنتظرُ أن تأتيني الحقيقة

من وراء ظَهري" -

ثم توقّفتْ -

"لصّاً في الظلام

وسكّيناً حادّةً

شديدة القبضة

على حلقومي."

غابة مدفونة قرب سيدار رابِدز

في مكان ما، نهرٌ
أقيمَ عليه سدٌ.
وهنا غابةٌ
مدفونة تحت الماء.
الفروعُ العليا، حسبُ
بقيت على السطح.
إنها مثل حروف عشوائية
أو أيد تلوِّحُ
إلى شيء ما في البعيد.

أصابني الدُّوار
في المسالك المعتمة
بين الشجر. هناك الشمس مزججةٌ
والظلالُ صنوجٌ كئيبة
يستعملها الموتى للكلام.

لا طيور تغرِّد هنا
وفي الأسفل، دائماً
أقواتٌ متبدلة،
الدنيويّات، تياراتٌ
ينجرف فيها ظلي مثل الطمي
وجسدي ينتقل
بلفٍّ جِذْلٍ إلى جِذْل.

أنا لستُ مريضا
الأمرُ

أنني لم أعد أستطيع الإنصاتَ

بفمي

ولا أستطيع أن أرى الأفيالَ

تثّاقل وراء باصرتي.

صبراً

الوقت مبكِّرٌ.

أنا لست مريضاً

ثَمّة مرضٌ

في الغابة.

أنا لم أفعل إلا الاختباء هنا

بين أسرار منطوية في مجارير.

الآخرون كلهم

مرايا ملتمعة...

والدخان؟

... احتراقي أنا.

المنتجع الأخير

وراء الطرف الغربي

للمدينة

التي نُطلق عليها اسمَ "البحر الأحمر"

كان، في أحد الأيام

الفندق الوحيد

لشاطئ يمتد مائتي ميل.

أسمّيه المنتجع الأخير.

أنت تبْلغه

بعد سفر مائة كيلومتر

في الصحراء.

سفرةٌ غريبة.

صفوف من الأكوام المنتظمة

تحدِّد الطريق.

لستُ أعلمُ إن كانت تشكيلات طبيعية

أو روث برونتصورات في طريقها إلى البحر

منذ أزمان.

الطريق مليءٌ بقطع من السيارات:

شرائط من مطاط الإطارات،

براغي وصمولات عجيبة.

زجاجٌ أماميّ منفجر

ينثر الماس في سبيلك.

تعرف أنك تكاد تصل

حين ترى ماكنةً عملاقةً تأكلُ

جبلاً، لتطعمَ

معملاً عملاقاً.

لم أر، البتةَ

إنسانا على ذلك الطريق.

الشاطئ لم يتغير كثيرا
في عامين.
الفندق المنتجعُ
لا يزال متميزاً بأمر واحدٍ فقط
بلمسة من المبالغة

ثريًا ذات صفَّين
من البلاستيك البنيّ في الداخل
وشكل يكاد يكون هرميّاً
من الزجاج المفوّف ألواناً
حطّ على السطح.
المنتجع اسمه "الواحة".

أكواخ جاهزة مغضّنة
مثل أكواخ
ضباط الحرب العالمية الثانية
تقبع على الشاطئ
وتنظر إلى البحر.
صهاريج ضخمة تُقعي مثل حيتانٍ أليفةٍ
يغذّيها أنبوبٌ غائرٌ
بمقدوره أن يبتلع إنساناً بأكمله. البحرُ
لا يزال أزرقَ وأخضرَ
لكن الأمواج تضاءلت شيئاً ما
وهي تثب متعبةً
على أرض شاطئ يكاد يكون بعيداً.
إنه مكان جيد، كما يقال،

للاستراحة.

في آخر الشاطئ
سُلَّم مسافري طائرة،
من ذلك النوع الذي يُشبَكُ بطائرة
حتى تتمكن أنت من الصعود والهبوط،
مثل ذلك السلم الذي استُعمِلَ
تلك الليلة العاصفة الممطرة
في فيلم "كازابلانكا".
إنه، تماماً، في غير موضعه
ولست أستطيع أن أتصوّر
ما جاء به إلى هنا،
أو مَن سَحَبه من مطار بعيدٍ
ليستقرَّ على الشاطئ.

أجدُ زجاجاً
على امتداد الشاطئ
بَليَ حتى أمسى
حجراً خالصاً نصفَ شفّاف

الاستغـراق الشعري:
من صور الوصف عند المتنبي

محمـــود الربيعي

الاستغراق الشعري ـ ووسيلته استقصاء المعاني وإنهاك أساليب التعبير ـ ظاهرة قديمة من ظواهر الشعر العربي. وهو عُدة الشاعر الأساسية في الوصول بموضوعات محدودة في الواقع المادي إلى غايات غير محدودة في الفن الشعري، كما أنه طريقته في وضع بصمته الخاصة على المعاني العامة. ويترتب على هذا أن كل شاعر ـ حقيق بهذه التسمية ـ يبتكر معناه الشعري في نهاية الأمر، وذلك حين يميز أسلوبه عن أسلوب غيره، بمعالجة الموضوعات المطروقة بطرائق غير مطروقة.

وما الغزل والفخر والمدح والرثاء، وشتى الموضوعات، سوى نقاط انطلاق يغادر منها الشاعر ما هو "عام" ليصل إلى ما هو "خاص،" وهذا الخاص هو مبتغاه الشعري في نهاية المطاف. وقد نذهب إلى حد القول بأن هذه الأغراض العامة ليست سوى دُمى محسوسة، يحركها الشاعر أمام الآخرين، ليحملهم معه إلى ما وراءها من عالمه الشعري الخاص. وهذا العالم الخاص قد يلبس قشرة عوالم الآخرين، ممن يتغزلون أو يفخرون أو يمدحون أو يرثون، ولكنه لابد أن يحمل في العمق شارته الخاصة عند الشاعر الأصيل.

وما الطلل، والناقة، والفرس، وأدوات الحرب، وحيوانات الصحراء، والسيول، وزهور الوديان، وقمم الجبال، وغير ذلك مما هو متفق عليه من مفردات الطبيعة الحية والصامتة، إلا مبتدأ لخبر يقتنصه صاحب الطاقة الشعرية، حسبما يوجه إليه هذه الطاقة، وحسبما تجلب له من أهداف.

والظواهر المادية مما ذكرت، ومهما كثرت، قابلة للحصر، وكثير منها يتكرر وروده على الحواس، وبعضها يتكرر على نحو مثير للضجر، ولكننا إذا امتحنا صورة هذه الظواهر من زاوية الاستغراق الشعري، أي من حالتها التي هي عليها في اللحظة التي يغادر فيها الشاعر ما هو عام "معتاد" حتى يصل بها ـ عن طريق التصوير القائم على التشقيق المعنوي والأسلوبي الخاصين به ـ إلى ما هو خاص "غير معتاد،" تكشف لنا عندئذ العالم الشعري الذي هو "لا محدود،" و"لا مكرر،" وذلك يعني أن كل قصيدة جيدة ـ وإن بدت تابعة في غرضها القريب لسالفة لها ـ إنما تحمل طابعها الذاتي في واقع الحال.

وهكذا يمكن أن نرى الطلل في الشعر القديم عدداً لا متناهيا من الطلول، كما نرى الحرب حروباً، والسلم أنواعاً، والسيف سيوفاً، والرمح أرماحاً، وقس على ذلك الفرس والناقة، والعشق والحنين، والكرم والبخل، ومعنى الحياة والموت: الشعراء يقفون أمام ظواهر الدنيا التي نراها كما يرونها بحواسنا، ولكنهم يختصون بأن لهم دنيا أخرى هي دنياهم الشعرية، وإلا فما معنى أن ثمة شعراء وثمة أناساً عاديين؟ وهم إذ يحاولون أن يوقفونا

معهم على دنياهم الثانية هذه نرى فيها صندوقا لا تنتهي عجائبه، ونحن في هذه الحالة نضيف إلى خبرتنا بالدنيا خبرتهم المتولدة من عمل طاقتهم الشعرية، والتي هي مزيج متوازن من السبر اللغوي والسبر العاطفي.

وموهبة الوصف ـ بالمعنى الواسع للكلمة ـ هي أداة الطاقة الشعرية الأولى في الوصول إلى حالة الاستغراق الشعري. والحق أن الشعر بجملته ـ ومن أية زاوية نظرنا إليه ـ إن هو إلا وصف. وفي ذاكرتي من قديم فكرة ـ لا بد أنني قرأتها في مكان ما ـ تردّ كل أغراض الشعر العربي ـ بل والفن بعمومه ـ إلى قضية الوصف هذه؛ ذلك أن الشاعر إذا وصف نفسه أو قبيلته من مصدر الرضا فذلك هو الفخر، وإذا وصف غيره من الأحياء إيجابا فذلك هو المدح، أو سلبا فذلك هو الهجاء، وإذا وصف الموتى (وهو يكون في الأغلب الأعم بذكر المحاسن)، فذلك هو الرثاء وإذا وصف الأنثى التي يحبها ـ جوارحها، أو مشاعره نحوها ـ فذلك هو الغزل.

كم من مرة وصفت الخمر في الشعر العربي؟ ولكن لـ "خمريات" أبي نواس "مذاقاً" خاصا. وليس ذلك بالضرورة لأنه قال فيها مالم يقله غيره، ولا لأنه عاد إليها كثيراً فكانت النتيجة "كمية" كبيرة من الأشعار، وإنما لأنه بالأحرى قد أنتج فيها شعرا له طبيعة استغراقية واسعة؛ لقد شقق الاحتمالات التعبيرية المتعلقة بها، وابتكر لها صورا بيانية خاصة، واستنفد طاقته الوصفية في نقل إحساسه بها إلى الآخر، وبذلك جعل منها "حومة" نواسية صالحة لاتخاذها مقياسا نقيس به موضوع الخمريات في الشعر العربي. وأكبر ظلم نلحقه بخمريات أبي نواس - وبالخمريات عموماً في الشعر العربي - أن نصنفها تحت "الموضوع،" وهي في حقيقتها "رؤية شعرية" خاصة، وليست موضوعاً عاما.

وحالة الوصف عند المتنبي من الحالات التي نرى فيها الاستغراق الشعري أوضح ما يكون. وصحيح أن لكل قصيدة في شعره مناسبة خاصة، وصحيح أن شراحه يهتمون كثيراً بهذه المناسبة، وقد نقول إن المناسبة تقتضي موضوعاً، والموضوع يقتضي إطارا، والإطار يقتضي قالباً، وكل ذلك يقتضي قلباً، وهامشا، ومتطلبات، ومحاذير. والشراح القدامى يضغطون عادة بمفاهيمهم وأعرافهم وأولوياتهم، محاولين وضع شعر المتنبي في نسق تقليدي من المعارف الشعرية، في حين نجد أنه ـ وهو العالم بهذه الأعراف حق المعرفة ـ يميل دائماً إلى "كسر الإطار" ـ كليا أو جزئياً ـ نزّاعا في ذلك إلى إعلان هويته عن طريق "الانحراف" الشعري، أو الاستغراق الشعري، خارجاً عن دائرة العرف التي يراها الشراح التقليديون "طريق السلامة" ويراها هو "طريق الخطر."

وسأتناول في عملي هذا مادة شعرية من ديوانه، فيها صورة الآخر، وصورة الأنا، كما أن فيها صورة الطبيعة الحية من الحيوان والطير، والصامتة من الماء والبستان والفنون التشكيلية والزخرفية، كل ذلك ليتضح أسلوبه في توزيع الاهتمام على رقعة العمل الشعري، وكيف تتضح شخصية هذا العمل، صاعدة هابطة بين المبتكر والمعاد، والمنحرف والمستوي، مما يحتمه النظام الشعري الذي قد يبدو مقيداً على السطح، ولكنه مستغرق متحرر في الأعماق.

تبدأ قصيدة المتنبي[١] في رثاء أبي شجاع فاتك في جو الرثاء المعروف:

الحزن يُقلق والتجمّل يَردع والدمع بينهما عَصِيّ طَيّعُ

يتنازعان دموعَ عينِ مسهَّدٍ هذا يجيء بها وهذا يرجع

فالحزن والدمع موجودان، ولكن وضعهما موضع العمل مؤجل، وثمة كوابح تحول بينهما وبين أخذ زمام المبادرة؛ فالتجمل يكبح الحزن فلا يهيمن، والعصيان يكبح طواعية الدمع فلا تهيمن. والنتيجة بقاء الموقف عند هذا الحد من التنازع أو الصراع: "هذا يجيء بها وهذا يرجع." وهذا يعني من الناحية الشعرية نوعا من "التحضير" للاستغراق الشعري.

وتميل الخطوة التالية بإحدى الكفتين ناحية الاستغراق، فيقرر البيت الثالث الغلبة لعناصر الحزن، إذ يصبح النوم عزيزاً نافراً، والليل راكدا مجهدا بطيئا، والكواكب ظلّع (تعرج متثاقلة). ولا شك أن خط التقاليد الشعرية هنا متصل بين ليل المتنبي، وليل امرئ القيس الذي وصفه قبل المتنبي بعدة قرون، والذي بدت فيه الثريا واقفة لا تتحرك، وكأنها شدت بحبال كتان "إلى صم جندل!"

النوم بعد أبي شجاع نافرٌ والليل مُعْيٍ والكواكبُ ظُلَّعُ

ونتيجة لهذا الانحراف يسود عنصر على عنصر، فيمكّن ذلك الشاعر من أن يخطو خطوة نحو الاستغراق. وهو يفعل ذلك من خلال بيتين كاشفين:

إني لأجبنُ من فراق أحبتي وتحس نفسي بالحِمام فأشجعُ

ويَزيدني غضبُ الأعادي قسوةً ويُلم بي عتْبُ الصديق فأجزع

هنا يعود إلى داخل نفسه ليمتحن مفردات شعوره بعد أن كان تركها مؤقتا إلى الكلام عن أبي شجاع، والليل، والكواكب. وهذا الفحص يتم بطريقة مستقرة نسبيا، لا يحكمها التوتر العنيف الذي ساد المطلع. حقا إن نوعاً من التقابل لا يزال سائدا، ولكن التردد بين طرفين متضادين لم يعد موجودا؛ وإذن فالتوجه الآن أصبح واضحاً.

يكون فراق الأحبة بالهجر، ويكون بالرحيل، ويكون بالموت، وتعبير المتنبي بالجبن هنا في مواجهة فراق الأحبة دليل هزيمة عاطفية، تغطي مساحة من الحزن أوسع مما عبرت عنه كلمة الحزن الصريحة في مفتتح القصيدة. والتصريح بالموت هنا (الحمام) يضع المتلقي مع أول مواجهة مع الحالة الموصوفة (موت أبي شجاع)، وإن كان السياق يسمح ـ بالطبع ـ بمعان أخرى. وتوسيع دائرة الشعور بالحزن مطلب أساسي هنا، وهدفه تهيئة المجال لشيوع الإحساس بتقاليد الرثاء. وتتبادل المفاهيم مواقعها؛ فيصبح الموت الحقيقي هو الجبن عن مواجهة فراق الأحبة (وهو الموت في الاستغراق الشعري) لا الموت المادي الذي هو الموت في العرف العادي، والجزع الحقيقي هو الجزع المتمثل في مواجهة عتب الصديق (وهو الجزع في الاستغراق الشعري) لا الجزع المادي المتمثل في الخوف من الأعداء وهو معنى الجزع في العرف العادي. واستبدال الحقيقة الشعرية بالحقيقة العرفية هذا من شأنه أن يقدم لنا تصورا جديداً لمعاني الأشياء، وهو تصور يجعل الحقيقة الشعرية أنصع، وأكمل وأشمل، وأدخل في باب الحقيقة (على حد تعبير أرسطو) من الحقيقة العرفية، وهكذا يقدم لنا الاستغراق

الشعري الحياة في ضوء جديد.

ولا يزال المتنبي يقلب طبقات المعنى، مبحرا في مياه أعمق من الاستغراق الشعري. لقد أحدث حتى الآن خلخلة بعيدة في "تربة المعنى،" فبدأ من السطح (الحزن يقلق) ثم ردد المعنى بين طرفين متناقضين (والتجمل يردع، والدمع بينهما عصي طيّع)، وبعد أن أوصله هذا إلى رؤية استقرت به عند الهزيمة العاطفية فيما تلا ذلك من أبيات، نراه يمضي مثابراً حتى يتوصل إلى اقتناص حكمة بعيدة الغور تستقر به عند نوع جديد من "الطمأنينة المأساوية" المتمثلة في ذلك النوع من انقشاع الوهم، وما يترتب عليه من وجوب التعالي على الأمل الزائف، والكف عن طلب المحال:

تصفو الحياةُ لجاهل أو غافل   عمّا مضى فيها وما يُتوقّع

ولمن يغالط في الحقائق نفسه   ويَسومها طَلبَ المحُال فتطمع

إننا إذا توصلنا إلى معرفة الحقيقة الكامنة وراء تقلبات الحياة فقد وضعنا أيدينا على ما من شأنه أن يهدىء نفوسنا فعلا. والمتنبي يستخدم هنا نوعا من "الاستهواء؛" فمن منا يرضى لنفسه بالبقاء في دائرة الوهم بعد أن يصل إلى حالة انقشاع الوهم؟ ومن منا بعد ذلك يبقى متوقعا صفو الحياة فيما سيكون بعد انقشاع الوهم عن عينيه فيما كان؟ وليس الجهل والغفلة فحسب ما ينتظر من يعيش في وهم صفو الحياة، بل تنتظره كذلك صفات خداع النفس، وطمع المساومة في أمر محال، فمن منا حقا يريد أن تجتمع له كل هذه الصفات؟ إن الكشف الشعري هنا يستهدف إرساء "إقناع شعري" بحقيقة أن قياس المستقبل على الماضي والحاضر في أمر توقع صفو الحياة لهو الطريق الوحيد أمام الإنسان، وهو إذا فعل ذلك بان له أن مثل هذا التوقع لا يليق به، وذلك لأنه وهم من الأوهام. تلك نتيجة مفحمة في برهنتها، مُرّة في مذاقها، وهي خير تهيئة شعرية يمكن أن تقدم لتصوير عظم مصيبة. ولم يستطع المتنبي ـ لعمق الاستغراق الذي قام به ـ أن يعود مباشرة إلى موت أبي شجاع؛ فمهد طريقه إلى هذه العودة باستغراق آخر، ولكن أقل عمقا، وأقرب منالا، وكأنه أراد أن يطفو نحو السطح ولكن بالتدريج:

أين الذي الهرمان من بُنْيانه   ما قومُه ما يومه ما المصْرع

تتخلف الآثار عن أصحابها   حينا ويُدْركها الفناءُ فتتْبع

هذه أبيات تسعة متتابعة من الاستغراق الشعري، وزعت على درجات مختلفة العمق والتوجه، فأصبح الشاعر بها مطمئنا إلى صلابة الإطار العاطفي الذي بناه. وقد نقول ـ من بعض الزوايا ـ إن القصيدة كتبت بذلك بالفعل، وذلك على الرغم من أنه يتبقى منها اثنان وثلاثون بيتا! هذه الأبيات الباقية موزعة بين وصف أبي شجاع بالصفات التقليدية من الكرم والشجاعة، وتأملات مختصرة في أحوال الدنيا، ومقارنات بين أبي شجاع وأعدائه، ولعب على مفارقات من مثل موت الأصلح وبقاء غير الأصلح! وغني عن القول أن الأمر في الشعر ليس خلع الصفات في حد ذاته، وإنما كيفية التعبير عن هذه الصفات؛ فقد تتحول الصفة التقليدية في يد الشاعر الجيد إلى صفة غير تقليدية، وقد يقع الشاعر غير الجيد على صفة غير تقليدية، ولكنها تتحول في يده إلى محض هراء. إن المدح بالكرم ـ مثلا ـ صفة مطروقة في الشعر العربي منذ كان، ولكن طريقة التعبير التالية عنه هي من عمل المتنبي دون سواه:

كنّا نظـــن ديـــاره مملــــوءةً ذهبا فمـــات وكلُّ دار بَلْقَـع

وإذا كان ممدوحاً أن يتعفف الفقراء حتى يحسبهم الجاهل أغنياء، فإنه ممدوح بذات المستوى أن يبذل المرء ماله حتى يُظَن أن وراء هذا المال مدداً لا ينفد. فإذا تكشف الواقع عن عكس ذلك نشط الذهن إلى أسئلة تفضي أجوبتها جميعاً إلى مدح: هل كان المال وفيرا بالفعل وأنفق كله؟ هذا من المدح، أو كان قليلاً وخيل للآخرين من فرط كرم يد صاحبه أنه كثير؟ هذا أيضا من المدح؛ ومن الكرماء من ينفق عن سعة، ويظل كريما، ومنهم من يستهلك المال، وينعت كريما جداً، ومنهم من يستدين لينفق، وهذا أقصى الكرم؛ فالصفة الواحدة صفات، واستغراقها درجات.

لم تنجح القصيدة بعد ذلك في اختراق شعري مماثل، وبقيت حتى نهايتها تراوح في حدود الصفات التقليدية؛ فبموت أبي شجاع اطمأنت الوحوش على حياتها، والخيول على سوقها وأذرعتها، واضطربت مفاهيم الكرم والشجاعة بموت من كان كسرى الفرس، وقيصر الروم، وتبّع العرب. وقد فرغ المتنبي من القصيدة بالتعبير عن فراغ الحياة، وفقدان المبالاة، واستواء "الفعل" وعدمه، وذلك لغياب من كان يعطي هذه الحياة معناها:

لاقلبتْ أيدي الفوارس بعده . رُمْحاً ولا حَمَلتْ جواداً أربَعُ

من الواضح أن بؤرة الرؤية الشعرية التي رسم بها المتنبي صورة "الآخر" لا تقع ضمن الأوصاف التقليدية المتناثرة بالكرم والشجاعة ـ وهما عماد المراثي في الشعر العربي ـ وإنما تقع ضمن الاستغراق الشعري الذي ركزته القصيدة في أبياتها الأولى، فحددت بذلك موضوعها، وجلّت وفاء الشاعر لموهبته الشعرية، وأصول فنه، فمكنه ذلك من سبر أغوار الموقف على نحو يفوق كل ما يمكن أن تعبر عنه صفات النوع الشعري المتبعة من تقاليد المدح أو تقاليد الرثاء، وكانت النتيجة هذا الشعر الخاص الذي لا يمكن أن يلتبس بغيره في موضوع عام طرق كثيرا قبل المتنبي، وسيطرق كثيرا بعده.

ـ ٢ ـ

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبـي وأسمعت كلماتي من بـه صَـمَم[٢]

أنام مِلءَ جفوني عـن شواردهـا ويسهر الخلقُ جرّاها ويختصـم

وجاهل مَدّه فـي جهلـه ضحـكي حتـى أتته يَـدُ فراسـةٌ وفـم

إذا نظـرت نيـوب الليـث بـارزةً فلا تظـنّنّ أن الليـث يبتسـم

ومهجةٌ مهجتي مـن همّ صاحـبها أدركتها بجواد ظهـره حـرَمُ

رجلاه في الركض رجل واليدان يَـدٌ وفعْلهُ ما تريدُ الكـفُّ والقَـدَم

ومرهفٌ سرتُ بين الجحفلين بـه حتى ضربتُ وموجُ الموت يَلتطـم

فالخيل والليـلُ والبيـداء تعرفنـي والسيف والرمح والقرطاس والقلم

صحبت في الفلوات الوحش منفردا حتى تعجب مني الغور والأكـم

كم تطلبـون لنا عيبـا فيعجزكـم ويكره اللهُ ما تأتـون والكـرم

ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي أنا الثريا وذان الشيبُ والهـــرمُ

لئن تركت ضميراً عـــن ميامننـــا ليحدثن لمن ودعتهم نـــــــدم[٣]

إذا ترحلت عن قـــوم وقــد قدَرُوا ألا تفارقهم فالراحلـــون هُــــمُ

"الأنا" تقدم نفسها هنا من موقف قوة نادر، ليس أقل من صنع المعجزات. إنها الموهبة الأدبية التي إذا تجلت انقلب عمل الحواس؛ فأبصر الأعمى وسمع الأصم. وهكذا يمكن أن يحقق الفن إنجازا يعد في منطق عمل الحواس العادي من ضروب المستحيلات. وقلب عمل الحواس هو من آفاق السحر "سحروا أعين الناس" وسحر البيان قيمة راسخة في التراث العربي "إن من البيان لسحرا،" وهو كذلك قيمة راسخة في هدف الفن بجملته، وإذا لم يغير الفن من عمل الحواس، أي من إعادة الإحساس بالواقع، فهو فن مشكوك في جدواه، وما أجدر صاحب الموهبة الفنية الحقة ـ إذن ـ أن ينام ملء الجفون.

لكن الطمأنينة التي يحدثها الفن طمأنينة حافزة لا طمأنينة وادعة؛ فالنوم ملء الجفون هنا ليس رديف الغفلة، والفنان الذي يقول كلمته ويمضي يعلم علم اليقين أن الساهرين الذين يتلقون هذا الفن لابد أن تتباين ردود أفعالهم حياله. الفنان الواثق ينام ـ بهذا المعنى ـ ملء الجفون، والإثارة والقلق تكونان من نصيب الآخرين الذين يختلفون حول هذا الفن ويتفقون ، ويختصمون ويتصالحون.

وعلى ذلك تعود صورة "الأنا" ـ منذ البيت الثالث ـ مسلحة بأداة جديدة إلى جانب الكلمة الشاردة والفم القائل، هي اليد الباطشة ("حتى أتته يد فراسة وفم"). هل تحتاج العبقرية الخلاقة حقا إلى مساندة اليد الباطشة؟ يبدو أن هذا هو معتقد المتنبي، بل يبدو كذلك أنه معتقد الكثيرين في ماضي الزمان وحاضره؛ وإلا فما معنى عملية "التسويق" التي يقوم بها المبدعون لفنهم، بل ما معنى تسابقهم على الالتحاق ببلاط الحكام، وإهداء أعمالهم إلى الأمراء، ووصل حبالهم بالمسئولين، وتقربهم إلى أصحاب الأعمدة في الصحف؛ يستوي في ذلك، بعض المتازين، والأوساط، والضعفاء؟

هكذا تحرس الموهبة بالجواد المقاتل والكلمة بالرمح الطاعن. وقد يقال بالطبع إن كل هذه الرموز مفتوحة، وإن أدوات الحرب إن هي إلا "معادل موضوعي" لمفردات الموهبة الأدبية وتجلياتها؛ فالجواد المشكول في: "وفعله ما تريد الكف والقدم" هو الموهبة الأدبية التي يضعها صاحبها تحت السيطرة فهو يوجهها كيفما شاء. ولكن جلب القدرات المادية لمساندة القدرات الإبداعية يبقى معنى ملحوظا، وانظر حولنا وتأمل كيف تصدّر القيم محمية بقوة السلاح!

إن توزيع صفات "الأنا" على نحو شبه متوازن في البيت الثامن المشهور من هذه الصورة: "فالخيل والليل والبيداء" دليل التعدد في مؤهلات هذه "الأنا،" وتلخيص التجربة على نحو متدرج منذ هذا البيت مكن المتنبي من هذه الوثبة النافذة في نهاية المطاف:

إذا ترحّلْتَ عن قوم وقد قَدرُوا ألا تفارقهم فالراحلون هُمُ

من بين مفردات الطبيعة الحية تحتل صورة الأسد مكانا مرموقاً في شعر المتنبي. وهي تأتي أحيانا في صور خاطفة ضمن صورة كبرى، فلا تحتل أكثر من بيت واحد، كما رأينا منذ قليل في قوله: "إذا نظرت نيوب الليث بارزة.." وأحيانا تحتل جزء بيت، وهذا منثور على رقعة واسعة من شعره. لكن صورة الأسد خصت بعناية في موضعين اثنين من الاستغراق الشعري، قدمت الأولى في أربعة أبيات محكمة، مبنية في أسلوب درامي، جاءت كاملة في نفسها، مستقلة عن أية عناصر من خارجها، مؤطرة بإطار من الحكمة المتوازنة المعبرة عن إنصاف النفس والغير، ومستخدمة ضمير الجماعة:

أجارك يا أسدَ الفراديس مكرم ... فتسكن نفسي أم مهان فمسلمُ[٤]

ورائي وقدامي عداةٌ كثيرةٌ ... أحاذر من لص ومنك ومنهمُ

فهل لك في حلفي على ما أريده ... فإني بأسباب المعيشة أعلم

إذاً لأتاكِ الخيرُ من كلّ وجهة ... وأثريتِ مما تغنمين وأغْنم

وقدمت الثانية ضمن مدحة طويلة في بدر بن عمار مطلعها "في الخد إن عزم الخليط رحيلا.. مطر يزيد به الخدود محولا،" وهي تستخدم صيغة المفرد، وتجري على النحو التالي:

وَرْد إذا وَرَدَ البحيرة شاربا ... ورد الفرات زئيره والنيلا[٥]

متخضب بدم الفوارس لابس ... في غيله من لبدتيه غيلا

ما قوبلت عيناه إلا ظنتا ... تحت الدّجى نار الفريق حُلولا

في وحدة الرهبان إلا أنه ... لا يعرف التحريم والتحليلا

يطأ الثرى مترفقا من تيهه ... فكأنه آس يجسُ عليلا

ويردُّ عفرته إلى يافوخه ... حتى تصير لرأسه إكليلا

وتظنه مما يزمجر نفسه ... عنها لشدة غيظه مشغولا

قصرت مخافته الخطى فكأنما ... ركب الكميُّ جواده مشكولا

ألقى فريسته وبربرَ دونها ... وقربتَ قربا خاله تطفيلا

فتشابه الخلقان في إقدامه ... وتخالفا في بذلك المأكولا

أسَدٌ يَرَى عضويه فيك كليهما ... مَتْناً أزَلَّ وساعدا مَفتولا

....

مازال يجمع نفسه في زوره ... حتى حسبت العرض منه الطولا

ويدق بالصدر الحجار كأنه ... يبغي إلى ما في الحضيض سبيلا

وكأنه غرته عين فادّني ... لا يبصر الخطب الجليل جليلا

هذه صورة متكاملة العناصر، هدفها النهائي بيان شجاعة الممدوح بدر بن عمار، لكن المتنبي يبدو فيها وكأنه ينسى الممدوح، ويستغرق بكليته في تشكيل معالم هذه الصورة، حتى ليكاد ينسينا الإطار العام للقصيدة، وذلك بوضعنا في مواجهة ذلك النموذج الحي الجديد الذي بناه أمام أعيننا، كائنا مملوءا بالحياة، جاعلا بصنيعه هذا من الصورة "الفرعية" أصلا، ومن الصورة "الأصلية" فرعا.

ولا أميل إلى الرأي القائل بأن المتنبي استخدم هنا كلمة "ورد" بدل كلمة أسد ليصل إلى هذا الجناس بين الاسم "ورد" والفعل الآتي "وَرَدَ؛" فتلك فكرة القائلين بوجود الترادف في اللغة العربية. أما المؤمنون بأن لكل مسمى اسما واحدا، وأن البقية صفات لا تكرر صفة منها الأخرى ـ وأنا منهم ـ فيتجهون اتجاها آخر هو أن الموصوف في هذه الصورة أسد بعينه هو "الوَرْدُ."

أول عناصر هذه الصورة عنصر سمعي، يتمثل في ذلك الزئير الذي تتجاوب أصداؤه على نحو واسع، سعة ما بين النيل والفرات. هل هذه الأصداء الصوتية نوع من "الإنذار المبكر" بظهور الشخصية ذاتها؟ لا عجب إذن أن تلت الصورة السمعية صورة بصرية، فظهر ذلك الكائن الرهيب "المتخضب بدم الفوارس،" والذي يلبس لبدة هي غابة كاملة. وهذا التهويل ليس مجرد لعب بالألفاظ أو المعاني "لابس في غيله من لبدتيه غيلاً،" وإنما هو رسم نموذج أعلى للصورة البصرية التي يرمي إلى تثبيتها أمام أعيننا. ومن الصوت، إلى الهيئة، إلى ما هو جوهري مختار بعناية من تفاصيل تلك الهيئة، وهنا تأتي "العينان النار" اللتان هما مناط الإحساس بالحياة في كل كائن حي. وعند بلوغ هذه الغاية من عرض الصفات الحسية تكون الفرصة سانحة لمزجها بصفات باطنية، وهي صفات يهيمن عليها معجم ديني يضاعف من حالة الرهبة الحاصلة من صوت هذا الهيكل، وجرمه، ونار عينيه، وما يفعله كل ذلك بالحواس. ويدخلنا هذا المعجم في جو "الوحدة، والرهبنة، والتحريم، والتحليل،" فتتم بذلك دائرة التهويل والرهبة حسيا ومعنويا.

وهذه العناصر "السمعية البصرية،" "الحسية المعنوية" مشمولة حتى الآن بجو من الثبات النسبي، وقد آن لها الآن أن تتحرك، وهي تتحرك حركة متئدة "يطأ الثري مترفقا،" تليق بجلال صاحب هذه الحركة، كما أنها حركة نامية، تصل ذروة نموها في هذا المشهد التمثيلي الذي يقوم به هذا الكائن الحي، من تحريك شعر رقبته حتى يكسو رأسه، ثم إعادته إلى مكانه، وهكذا. وهذا التصرف في الصورة البصرية يصاحبه تصرف مماثل في الصورة السمعية؛ فما كان هناك صوتا متراوحا بين الزئير وتردد أصدائه على مساحة واسعة جدا، تركز الآن في صوت واحد مدغم عميق هو الزمجرة. ومن الواضح أن كل تصرف في هذه المجالي من بصرية وسمعية من شأنه أن يجسد الصورة، ويعدد أبعادها، ومن ثم يعمق الإحساس بها لدى المتلقي.

وهكذا تصبح صور الأسد "ديناميكية" فعالة، ومن شأن ذلك أن يجعلها مؤثرة في غيرها. ويأتي أثرها من رد الفعل الخارجي الذي يقوم به الآخر، فيصور الفرسان مصابين في مواجهتها بنوع من "الشلل المؤقت،" الذي يعبر عنه بأنهم يبدون وكأنهم قد ركبوا خيولا مقيدة. على أن ذروة الفعل جميعه لا تزال تنتظرنا في تصوير الأسد وهو يمارس فعلا هو جوهر وجوده، وهو فعل "الافتراس،" وعند هذه الذروة يتمكن المتنبي من العودة إلى الإطار

الشعري العام بربط هذا الاستغراق الشعري بالجو العام للقصيدة؛ فيعقد مقارنات بين الأسد وبدر بن عمار، ممهداً بذلك إلى تفضيل ممدوحه على الأسد، وهذا هو غرض القصيدة المعلن (وكدت أقول: السطحي) على كل حال. على أن صورة الأسد تظل بعد ذلك "الحاضر الغائب،" فهي تدخل إلى مسرح العمل بين الحين والحين، بتشكيلات مادية ومعنوية، منها تلك الحركة التي يتقبض فيها صانعا أشكالا "بهلوانية" من جسمه، ومنها تلك الثقة بالنفس التي تبلغ حدا من المخاطرة تتعرض معها النفس للهلاك:

مازال يجمع نفسه في زَوْره   حتى حسبت العرض منه الطولا

....

وكأنه غرته عينٌ فادّني   لا يُبصر الخطبَ الجليلَ جليلا

– ٤ –

الصورة التي رسمها المتنبي لبحيرة طبرية صورة استغراقية برُمتها، أفلت فيها من الإطار التقليدي الذي وضعه لقصيدته في مدح علي بن إبراهيم التنوخي، وجنح بعيداً لإرضاء اعتبارات فنية بحتة. ومازال يتتبع تلك المادة المائية الرجراجة حتى سيطر عليها في بنية صلبة هي عشرة أبيات متتابعة، ترى بالنظر إليها قسما من القصيدة، وليست قسما منها، في آن واحد:

لولاك لم أترك البحيرة والغورُ   دفيءٌ وماؤها شَبِمُ(٦)

والموجُ مثلُ الفحول مزبدةً   تهدرُ فيها وما بها قَطَمُ

والطيرُ فوق الحباب تحسبُها   فرسانَ بلق تخونها اللجمُ

كأنها والرياح تضربها   جيشا وغىً هازمٌ ومنهزمُ

كأنها في نهارها قمرٌ   حفَّ بها من جنانها ظلَمُ

ناعمة الجسم لا عظام لها   لها بناتٌ وما لها رحمُ

يبقر عنهن بطنها أبداً   وما تشكي ولا يسيل دمُ

تغنت الطيرُ في جوانبها   وجادت الروض حولها الديمُ

فهي كماويّة مطوّقة   جرّد عنها غشاؤها الأدم

يشينها جريُها على بلد   يشينه الأدعياء والقزم

البحيرة باردة والغور دفيء، واللجوء من الدفيء إلى البارد ضرورة صحراوية، وتقليد شعري أيضاً، والعيش البارد قيمة مترددة في شعر المتنبي؛ فقد قال لسيف الدولة:

أحبك يا شمس الزمان وبدره   وإن لامني فيك السُّها والفَرَاقد(٧)

وذاك لأنّ الفضل عندك باهرٌ   وليس لأنّ العيش عندك بارد

بداية صورة البحيرة إذن ليست بعيدة عن جو الصحراء؛ تلك البحيرة الواسعة الساكنة. ونحن إذا قبلنا الجو على هذا النحو قبلنا ما يأتي من مفردات صحراوية: الفحول

المزبدة الهائجة بشهوة الضراب، والفرسان، والخيل البُلق التي لا يكبح حركتها كابح. الإبل الهائجة هي الأمواج المزبدة، ولا فرق إلا في الدافع وهو الثورة الجنسية، والفرسان هي الطيور المحلقة التي تضطرب حركتها باضطراب الأمواج، والأمواج تغير صورتها بين الإبل والخيل، وهكذا تحشد المفردات الصحراوية، مركبة على نحو فعّال من شأنه أن يجعل الحياة تدب في الطبيعة الصامتة المائية فترفعها إلى مرتبة الطبيعة الحية. ويمضي هذا المزج الفعال بين عناصر الطبيعة الصامتة والطبيعة الحية حتى يصل إلى حالة حركية عنيفة تتمثل في قول المتنبي: "جيشا وغىً هازم ومنهزم،" ودخول عنصر الرياح في قوله: "كأنها والرياح تضربها" هو الذي أدى إلى هذا الاشتباك الحركي بين "جيشي الوغى."

هكذا يفضي هذا الجانب من صورة البحيرة ـ وقوامه أربعة أبيات ـ إلى غايته، متدرجاً ناميا من مشهد ساكن إلى موج هائج، عليه أدلة هيجانه الظاهرة من الزبد، والباطنة من الشهوة الحيوية، ثم رفد ذلك بعناصر الطبيعة الحية الأخرى ـ الطير والفرسان والخيل ـ وعناصر الطبيعة الصامتة الأخرى ـ الريح ـ فأصبح المشهد مهيئاً لفعل ديناميكي تراه العين، وتسمعه الأذن، وما كان ماء باردا في البداية أصبح لهيب معركة في النهاية.

على أن ذلك كله ليس سوى وجه واحد للبحيرة، أما وجهها الآخر فهو، على العكس من ذلك تماما، ناعم حالم. وهذه النعومة تبدأ مضمرة في الإيحاءات التي يوحي بها القمر، وتنتهي صريحة في "ناعمة الجسم." ولكي ندرك الصورة القمرية التي يريد المتنبي أن يوصلها إلينا علينا أن نقوم بعدة عمليات ذهنية وخيالية؛ فهي صورة قمرية نهارية؛ إذ البحيرة لا يمكن أن تتجلى في هذا الإطار الضوئي إلا نهاراً. ومع ذلك لابد أن يصحب هذا التصور النهاري تصور ليليّ، لأن الجنان التي تحيط بالبحيرة لابد أن تأخذ شكل الظلام؛ إذ بدون ذلك لا يمكن الربط بين صورة البحيرة والقمر. وهكذا ننتهي ـ في واقع الحال ـ إلى صورة ليلية/ نهارية/ ليلية. والهدف من نسج هذه الصورة من خيوط متناقضة حسيًا وذهنيا إحداث التأثير بتفاعل العناصر المتداخلة المتضاربة، لا المتشابهة أو المتوازنة، الأمر الذي يوسع من مجال الإدراك، ببنائه على قاعدة جدلية متعددة العناصر، لا قاعدة أحادية التكوين.

وحين يتم التفاعل المشار إليه بين العناصر المشار إليها، تستوي أمامنا البحيرة باعتبارها الأنثى المنتج الولود. هي ناعمة تلد دون مخاض، فأمومتها غير نمطية. وهي مريم العذراء من زاوية أنها تلد ولكن دون رحم، ومخاضها مبرأ عن كل ما يصحب المخاض النمطي من ظواهر غير مرغوب فيها مثل التشكي وسيل الدماء. إنه إنتاج سلس، نظيف، مائي بكل ما تجود به الكلمة من معاني الأولية، والتجدد، والنقاء.

وتعود الطيور من جديد لتؤدي دوراً مناقضا للدور الذي أدته من قبل، وذلك لكي يتلاءم مع الوجه الجديد لصورة البحيرة. كانت الطيور هناك تنقض كالفرسان المحاربة، وهي هنا تخلد مطمئنة إلى الغناء، في جو من التحام السحابات الممطرة بأصلها المائي في البحيرة لتهب ميلاداً من نوع جديد يتمثل في الرياض التي شكلت في تعبير سابق الظلمة اللازمة لصورة القمر. وتصل الصورة الناعمة الأنثوية ذروتها في هذا الصقل والاستواء، واللمعان، وكل ما توحي به صفات المرآة (الماوية). إنها مرآة نزع عنها غشاؤها الداكن فبدا لمعانها، دون أن تفقد إطارها الداكن (مطوقة)، فأكسبها ذلك مزيدا من اللمعان.

تلك هي البحيرة الطبيعية، أو البحيرة الحياة، في حاليها، وفيّة لثورتها حين تثور؛ فثورتها نموذجية، ووفية لهدوئها حين تهدأ؛ فهدوؤها نموذجي. وهي متوازنة في وجودها المتراوح بين عنف الثورة، ونعومة الهدوء. وعلى ذلك تتألق في نموذجيتها، مغطية في ذهن المتلقي ووجدانه مساحة رمزية أوسع بكثير من أن تكون معها بحيرة واحدة، أو بحيرة ما. إنها حريّة بأن يكون معناها مرادفاً لمعنى الحياة، في إيجابياتها وسلبياتها، وضرائها وسرائها، عقمها البادي في الحرب، "وإنتاجيتها" البادية في الأنثى الولود.

- ٥ -

مغاني الشّعب طيباً في المغاني	بمنزلة الربيع من الزّمـان[٨]
ولكن الفتى العربيَّ فيها	غريبُ الوجه واليد واللسان
ملاعبُ جِنةٍ لو سار فيها	سليمان لسار بترجُمان
طبت فرساننا والخيل حتى	خشيت وإن كرُمْن من الحِرَان
غدونا تنفض الأغصان فيها	على أعرافها مثل الجمان
فسرت وقد حجبن الشمس عنى	وجئن من الضياء بما كفاني
وألقى الشرقُ منها في ثيابي	دنانيراً تفر من البنان
لها ثمر يشير إليك منها	بأشربة وقفن بلا أوان
وأمواهٍ تصل بها حصاها	صليل الحلى من أيدي الغوان

هذا مشهد من الطبيعة تشترك في تشكيله عناصر ثلاثة هي البستان، ودورة الزمن، والإنسان. البستان ساكن، والزمن متحرك، والإنسان ينسق حركة الزمن في سكون المكان فيجعل بين المكان (البستان) والزمان (الربيع) أكثر من رابطة؛ فكلاهما يبدع الآخر، وبينهما هذا الحوار القديم منذ كانا، وعلى ذلك فهما ـ بمعنى من المعاني ـ ممتزجان، واعتبار أحدهما "بمنزلة" الآخر لا يثير الاستغراب. والإنسان يعطي كليهما معنى، فيجعل الطبيعة الصامتة تعج بالحياة. ولا يغرنك أنه (الإنسان الشاعر) يقول إنه : "غريب الوجه واليد واللسان؛" فقد بان في النهاية أنه مستغرق في المشهد، مما يعني أن القضية قضية استغراب ودهشة لا غربة وانفصال. ذلك أن الانفصال لا يمكن أن ينتج هذه الصورة الدالة على التوحد مع المشهد. ونحن نعلم أن الإنسان قد ينفصل مظهرا ويلتحم داخلا، وأن العكس كذلك صحيح، والحالة التي نواجهها حالة من التحام الوجدان، وإن قال الشاعر إنه غريب الوجه واليد واللسان.

مرة أخرى ليس ما نشاهده هنا حالة غربة، وإنما هي حالة استغراب! والاستغراب أو الدهشة هي ما يساعد على جعل الموضوع الواقعي (البستان) موضوعا شعرياً (الرؤية الشعرية الماثلة أمامنا للبستان). وقد تكفل البيتان الثالث والرابع من هذه الصورة بإخراج المشهد من عالم الواقع إلى عالم النموذج؛ فما تراه العين ليس ملاعب على الحقيقة، وإنما هي "ملاعب جنة،" وسليمان الذي علم منطق الطير، وسخرت له الريح، يحتاج من يفسر له لغة تلك الطبيعة النموذجية المسحورة؛ وإذن فالمتنبي ليس وحده الغريب اللسان في هذا الجو الجديد. على أن ما عقد لسان المتنبي رأحوج "سليمانا" إلى ترجمان قد انتقل بطريق العدوى

إلى الفرسان ممن يعقل، بل إلى الخيل مما لا يعقل، فانتظم السحر عناصر المشهد جميعه.

لقد بدأ استغراق الشاعر في هذا المشهد الحسي يؤتي ثماره، وسواء أكان ما تجود به الأغصان على أعراف الخيل ـ مما يكوّن صورة بصرية ثابتة أو متحركة أمام الراكب ـ حبات لؤلؤ، أم حبات ضوء، أم حبات ندى، فالنتيجة واحدة، وهي توفير وقود مستمر للمتعة الحسية التي تفضي إلى مزيد من الاستغراق. وقد تحقق حتى الآن قدر عظيم من هذه المتعة، وصل به المشهد إلى قدر عال من التوازن؛ فالشمس محجوبة، وضياؤها غير محجوب، بل الشمس محجوبة، وضياؤها يصل على قدر ما هو مطلوب دون زيادة أو نقصان (وجئن من الضياء بما كفاني). إن المطلوب للاستغراق في اللذة الحسية للمشهد هو حصول الاكتفاء، والاكتفاء يحصل "بما يكفي" ـ لا أكثر ولا أقل.

أما الدنانير فلها حديث آخر، وعندي أنها مشحونة بقيمة رمزية لا يمكن إنكارها. لقد خرج المتنبي أصلا في طلب هذه الدنانير؛ فهي تلح على مخيلته، وتحتل بؤرة اهتمامه، ومن ثم تحتل أولوية متقدمة في نسيج الصورة، وهي تظهر على الثياب المحتوية على "الجيوب،" ومع أنها تظهر فهي "تفر من البنان،" وهذا تركيز هائل لإحساس الرجاء والخشية. والمتنبي هنا "مسكون" بفكرة الدنانير، وهذا هو الذي يجعلها عندي تحمل في سياقها قيمة "سيكولوجية" جديرة بالذكر.

أما ختام المشهد ـ المعبر عنه في البيتين الأخيرين ـ فهو تصفية لما طرح من قبل؛ فثمر البستان يتعجل مراحل نضجه، والأصل فيه أنه ثمر يؤول إلى شراب، ولكن شفافيته مع تماسكه تريانه على أنه شراب فعلي لا ثمر سيؤول إلى شراب، وهذا هو ما عبر عنه البحتري من قبل بقوله: "في الكف قائمة بغير إناء." وفي نهاية المطاف تعود الإشارة إلى الماء فتكون بمنزلة العودة إلى الأصل والمنبع، في حين تدعم الصورة السمعية الكائنة في صليل حلي الغواني الصور البصرية التي وزعت من قبل على رقعة المشهد كله. على أن هذه الصورة السمعية (صليل الحلي) تؤدي هنا مهمة أخرى، وهي أنها تتجاوب مع صليل آخر كامن في حركة الدنانير، وإن لم يصرح به، ومن شأن كل ذلك أن يضاعف من الاستثارة الحسية لدى المتلقي، ويبقيها في حالة عمل على نحو تبادلي.

ـ ٦ ـ

لأن المتنبي واحد من مبدعي الصور القولية فهو خير من يقدر الفن التشكيلي. وقد سجل تقديره هذا في وصف التطاريز المرسومة على بعض الثياب، في اختراق دلالي بعيد المدى، حين قال يصف تلك الموهبة التطريزية:

ولم يكفها تصويرها الخيل وحدَها	فصورت الأشياء إلا زمانها[٩]
وما أدّخرتها قوة في مصوّر	سوى أنها ما أنطقت حيوانها

الصورة الزخرفية طبيعة صامتة، والزمن جوهره الحركة؛ لذا فهو يقع خارج نطاق هذه الطبيعة. وقد تصور هذه الطبيعة العناصر الساكنة، ولكن ليس في وسعها ـ ولا من مقاصدها ـ تصوير المتغيرات التي هي من فعل الزمن؛ لأنها لو صورت الزمن يكون الفن مرادفا للواقع، والفن في نهاية الأمر، وعلى أي نحو فهمناه، ليس مرادفا للواقع. لقد أضاف التطور إلى معجمنا عبارات جديدة مثل عبارة "الصور الناطقة" و "الصور المتحركة،" ومعنى

هذا أن المتنبي ـ وإن وقف بالفن التشكيلي والزخرفي عند حده الصامت ـ لم تخل رؤيته من إشارة دالة إلى احتمالات مستقبلية لعالم الصور والرسوم.

والصورة التشكيلية الزخرفية التي وقف عندها المتنبي فترة أطول، وأعطاها عناية أكثر، هي صورة "فازة" (مظلة) سيف الدولة؛ فقد استوفى أركانها، وتعمق نواحيها، وجلاها في استغراق شعري أصيل:

وأحسنُ من ماء الشبيبة كله	حيا بارق في فازة أنا شائمه[١٠]
عليها رياض لم تحكها سحابة	وأغصان دوح لم تغن حمائمه
وفوق حواشي كل ثوب موجه	من الدر سمط لم يثقبه ناظمه
ترى حيوان البر مصطلحا به	يحارب ضد ضده ويسالمه
إذا ضربته الريح ماج كأنه	تجول مذاكيه وتدأى ضراغمه
وفي صورة الرومي ذي التاج ذلة	لأبلج لا تيجان إلا عمائمه

كان المتنبي قد بدأ هذه "السيفية" ببكائية طويلة مثيرة للشجن عن الحب، والشباب الغارب، وتقلبات الدنيا، ثم استغرق في وصف مظلة سيف الدولة في سياق من "حسن التخلص" من محور إلى آخر من محاور القصيدة. ونسأل لماذا يخص "ماء" الشبيبة بالذكر، دون أي عنصر آخر من عناصر هذه الشبيبة؟ أيكون لوصل ذلك بعبارة "حيا بارق" الآتية؛ وذلك حتى يتصل عنصر "المائية" ويهيمن؟ على أن الماء ـ كما هي العادة ـ سيصبح روضا، والروض سينتشر فروعا، والفروع ستأوي حمائم، ولنتأمل حجم التكاثر، ورقعة التنوع، ورحابة الإنتاج!

وإذا كان الحمام المصور في الفن التشكيلي لا يغني، فإن ذلك لا ينقص من قدر المتعة الفنية به شيئا، تماما كما أن عدم إنطاق الحيوان قبل ذلك لم ينقص من المتعة الفنية به شيئا. وتتحرك الصورة من حواشي الروض إلى حواشي الثوب في حين يبقي الماء حاضرا ولكن بصورة أخرى. لقد كان من قبل يجود بالرياض والأغصان والحمائم، وهو الآن يجود بالدرر واللآلئ. وهكذا تموج اللوحة التشكيلية بالحركة حين تتعدد عناصر الطبيعة فيها، متآزرة متكافئة، وما تزال الحيوية صاعدة حتى تصل إلى ذروتها المتمثلة في الكائن الحي (الحيوان) وهو في حالة عمل (عراك مرة وسلام مرة أخرى).

عند هذا الحد تقدم الصورة وجهها الآخر؛ فمن الماء إلى اليابسة (البر)، ومن الحمائم الوادعة إلى الحيوانات المفترسة، أو شبه المفترسة. وفي المحصلة تتقابل الصور على النحو التالي: الحيوان البري يقابل الطير الأنيس، والحرب تقابل السلم، والحياة من ثم تبرز بثنائيتها وجدليتها، مؤكدة دور الفن في خلع مصداقية على الحياة، ودور الحياة في خلع مصداقية على الفن.

ويبقى في الصورة المزيد من عناصر التشكيل الطبيعي؛ فحين تدخل الريح عنصرا فعالا من عناصر هذا التشكيل يفارق الصورة السكون، وتتحرك العناصر بصورة فطرية تحقق لكل عنصر حي طبيعته الأولى: الخيول تتحرك جائلة (وهل فطرت إلا على الكر والفر؟) والأسود تتحرك خاتلة (وهل فطرت إلا على الختل والقنص؟). والملاحظ حتى في هذا الوجه

من وجهي اللوحة أن الماء لم ينقطع بصفته أصل كل حياة؛ وما التموج الماثل في "إذا ضربته الريح ماج.." سوى دليل ذلك.

أما تتويج العمل كله فيتجلى في صورة الإنسان (الرومي). إنها صورة إنسان "ولا كل الناس." إنه صاحب التاج، ومن شأن صاحب التاج أن يكون صاحب "الجلالة،" ولكن صورته الماثلة هنا تبرزه ـ على سبيل الذروة المفاجئة المضادة ـ على أن فيه "ذلة!" فأي غرض فني يمكن أن تخدمه هذه المفاجأة؟ إذا سلمنا بافتراض أن هذا الفن التشكيلي التطريزي فن رومي ، فلا مجال لافتراض أن هذه "الذلة" لازمة داخلية لهذا التشكيل. وإذن فلم يبق إلا النظر إلى الذلة باعتبارها لازمة من لوازم موقف المنتصر حيال المنهزم. إن الشاعر المشكل للصورة النهائية للموقف ليس أمامه سوى رؤية هذه "الذلة" في صورة "ذي التاج."

- ٧ -

كرّس شراح الشعر القديم موضوع الغرض الشعري، بتبويبه إلى مديح، وهجاء، وغزل، ورثاء، وألحقوا بذلك أغراضا أخرى كالطلليات، والخمريات، والإخوانيات، وما أشبه. ثم بالغوا ففاضلوا بين هذه الأغراض، واعتبروها عوامل مرجحة في تحديد طبقة الشاعر، بل تحديد مكانه في طبقته. وقد اكتسب ذلك التقسيم سلطة قوية مع مرور الزمن، وأصبح ينظر إليه ـ وبخاصة في أوقات الخمول الأدبي ـ على أنه مظهر الحقيقة التي لا يتصور نقضها.

فلما أظلنا العصر الحديث لم يزد كثيرا ـ فيما أراه حولنا ـ عما فعله القدماء، وإن توسّع في دائرة الغرض بإعطاء عناية فائقة للمضامين، وسحب ذلك على الأنواع الأدبية المستحدثة، من الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، وزاد فمزج بالأدب فلسفات عديدة، شدت من أزر المضمون، فسمعنا في الدرس الأدبي عن الأدب والسياسة، والأدب وعلم الاجتماع، والأدب وعلم النفس، ثم الأدب والاستعمار، والأدب والاغتراب (والقائمة طويلة). أما فلسفة القالب، وصناعة التراكيب، وطبيعة العمل الفني، وعناصر الصورة الأدبية، وما إلى ذلك من مكونات الأدب، فلم يعبأ به إلا قليلا، وبقي يعرج في ذيل الأولويات.

وترتب على هذا ـ فيما ترتب ـ إرساء قواعد التفاضل بين المبدعين على أسس غير إبداعية؛ فهم يتفاضلون غالباً طبقا للقضايا التي يهتمون بها، لا طبقا للقدرات الإبداعية التي يمتلكونها. وقراءتي هذه التي قمت بها لبعض صور الاستغراق الشعري عند المتنبي تقنعني بأن النظر إلى الشعر من حيث غرضه المعلن، أو مناسبته القريبة، يمكن أن يكون "مطية الزلل:" ذلك لأن لب العمل الشعري يمكن أن يكون في واد، وغرضه المعلن، أو مناسبته القريبة، في واد آخر. يبدأ المتنبي أحياناً متغزلاً، أو متأملا أحوال دنياه، ويقطع في ذلك شوطا طويلاً، ثم ينعطف إلى مشهد من مشاهد الوجود: فكرة، أو كائن، أو شعور ذاتي، فيبقى عنده متمهلا، مستمتعاً بإبداعه فيما يبدو، ناسجاً ديباجته الشعرية الرقيقة في تفرغ واستغراق. وقد يصل أخيرا إلى ممدوح أو مهجوّ فلا يتكلم في ذلك إلا بما اعتاد الناس أن يتكلموا به، وإن تميز شعره عن غيره في ذلك تميز في ومضات ! إذ ذاك يحس القارئ إحساسا لا يخالطه شك أن هذا الجزء المدحي أو الهجائي لا يمكن أن يكون لب العمل الإبداعي، وأن وضع العمل تحت علَم المدح أو الهجاء ظلم لهذا العمل ما بعده ظلم، ويعتريه القلق، ويجد نفسه متجهاً إلى وجوب البحث عن تصنيف آخر.

أليس معنى هذا أن المتنبي يختار "موضوعه" الشعري بعيداً عن الدائرة الضيقة التي يريد أن يحصره فيها شراحه ومبوبو شعره؟ وأرى أننا لو اتخذنا الاستغراق الشعري منطلقا لحصلنا على تبويب لشعره أقرب كثيرا إلى طبيعة هذا الشعر، هذا على التسليم بالطبع بأن هذا الاستغراق الشعري أنواع ودرجات، وأننا معه نواجه كل ألوان الطيف.

لقد عزلت "قطرة" واحدة من شعر المتنبي، وأجريت عليها هذه التجربة المحدودة على سبيل الاختبار، ويبقى هذا الشعر محيطا مترامي الأطراف، متدرج الأغوار، متاحا للواردين في كل أوان.

الهوامش

(١) **ديوان المتنبي بشرح العكبري** ، وعناية السقا والإبياري وشلبي (القاهرة: مطبعة الحلبي، ١٩٣٦)، جـ ١، ص ص ٢٦٨، ٢٧٨.

(٢) **ديوان المتنبي بشرح البرقوقي** (القاهرة: المطبعة الرحمانية، ١٩٣٠)، جـ ٢، ص ص ٢٦١-٢٦٢.

(٣) ضُمير: جبل على يمين المسافر من الشام إلى مصر.

(٤) **المرجع السابق**، ص ٣٥٥.

(٥) **المرجع السابق**، ص ص ١٦٩، ١٧١.

(٦) **المرجع السابق**، ص ص ٣٣٦، ٣٣٧.

(٧) **ديوان المتنبي بشرح العكبري**، سبق ذكره، ص ٢٨٠.

(٨) **ديوان المتنبي بشرح البرقوقي**، سبق ذكره، ص ص ٤٨١، ٤٨٢.

(٩) **المرجع السابق**، ص ٤٢١.

(١٠) **المرجع السابق**، ص ص ٢٣٨، ٢٣٩.

جوانب معاصرة في شعر أبي تمام

صلاح صالح

ربما بدا التساؤل بشأن شعرية شعرنا العربي القديم نوعاً من المس أو "الطعن" بعدد غير قليل من الثوابت الصلدة – التي يشبه مسها الجرأة على "المقدس" – لسبب مركزي يتجلى في الفكرة الذاهبة إلى أن مفهوم الشعرية العربية تشكل أصلاً من كلّ هذا الشعر العربي القديم الذي نتساءل عن شعريته. ويضافر هذا السبب المركزي أسباب أخرى تتجاوز الإطار المفهومي الخاص بالشعر إلى إطار اللغة العربية التي كان الشعر الأقدم أبرز مصادر مفرداتها وقواعدها في عصر التدوين، وإلى إطار الذائقة الشعرية لدى الكتلة الاجتماعية الكبرى في المنطقة العربية، وإلى إطار القيم الأخلاقية والمثل الجمالية وغير ذلك مما دأب الشعر القديم على ترسيخه حتى أيامنا هذه.

غير أن التسارع المتعاظم الذي انتاب سيرورة الثقافة العربية والإنسانية خلال القرن العشرين والأسبقية التي حققتها الثقافة على السياسة والاقتصاد في مجال كسر الحدود والانفتاح على الآخر بما هو عليه – مستفيدة في ذلك من تعاظم حركة الترجمة ومنجزات ثورة الاتصالات المسموعة والمرئية على النطاق العالمي – وبروز حركة الحداثة، ثم ما أطلق عليه تعبير ما بعد الحداثة في الشعر العربي المعاصر، وتأثير ذلك كله في تشكيل الذائقة الفنية والقيم الجمالية على النطاق العربي، كلها أمور تدعم النظر إلى الشعر العربي القديم بوصفه تجسيداً لمثنوية الاتصال والانفصال في علاقته بالحيوي المتدفق المستمر في ثقافتنا المعاصرة. ويأتي الانفصال من خلال تحيز الشعر القديم في أزمنته الخاصة به شكلياً وقيمياً، وغربته التي يعيشها في زحام ما تضج به فاتحة الألفية الثالثة، والوعورة المتزايدة التى تعوّق تذوقه وتلقيه لدى طلبة الجامعات العربية بمن فيهم طلبة أقسام اللغة العربية في معظم بقاع المنطقة العربية، لأسباب تعليمية إجرائية وغير تعليمية لسنا بصددها الآن. و أما الاتصال فيأتي عبر إسهامه في تشكيل الشعر القديم لقدر يستحيل تحديده من قيمنا التي لازالت راسخة في وجداننا الجمعي العربي حتى الآن على الصعد كافة. إنه في ذلك يقع في ما يمكن تسميته نقطة الشد والنبذ بين قطبي الزوال والديمومة، شأنه في ذلك شأن أي منجز إنساني رائع استطاع تجاوز تخومه المكانية والزمانية عبر التاريخ.

الخوض في مسائل الشعر العربي القديم على هذا النطاق الواسع أمر كبير وله خطورته وإشكالاته المعرفية التي تتداخل مع كل ما يتصل بالكينونة الجمعية لأهل المنطقة العربية، وقد شكل ذلك مادة ثرية لمئات الكتب والمباحث والأطروحات العلمية العربية وغير العربية في القرن العشرين – خصوصاً تلك التي تناولت قضايا العلاقة الإشكالية بين المعاصرة والتراث، وقضايا استثمار المادّة التراثية وتوظيفها لصالح عصرنا الحالي على نطق فكرية وسياسية وجمالية مختلفة، وقضايا إخضاع النتاج الأدبي العربي القديم لرؤى ومناظير

معاصرة على سبيل المثال لا الحصر. والمنطلق الذي ارتأته هذه المساهمة يتحدد في فكرة تذهب إلى جعل الشعر العربي القديم بنية مستقلة مكتملة، أو جنساً أدبياً عريقاً يتمتع بكل ما يدعم استقلاليته واكتماله وتمايزه عن سواه من الأجناس الأدبية والثقافية الأخرى عربياً وعالمياً، بالإضافة إلى اختلافه الذي يمكن الذهاب إلى أنه تحوّل إلى اختلاف نوعي عن الأشكال الحداثية في الشعر العربي المعاصر. والمقصود بالشعر القديم الشعر الذى أنتجته الثقافة العربية في عصورها المزدهرة الكبرى الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي وصولاً إلى حركة الإحياء التراثية لدى من يمكن أن نسميهم بالكلاسيكيين العرب المحدثين في القرن العشرين. ويمكن الذهاب إلى عد القصيدة العربية ذات الشكل الكلاسيكي تجلياً أنموذجياً "مكتملا" لهذا الجنس الأدبي المستقل. ويمكن الذهاب إلى عدها استنفدت طاقتها على إضافة جديد إلى ما قاله امرؤ القيس والنابغة وبشار وأبو تمام والمتنبي والمعري وسواهم من الأفذاذ عبر تاريخ الأدب العربي، انطلاقاً من سعي أصحابها إلى الاقتداء بما نظمه هؤلاء الأفذاذ شكلاً ومحتوى، وربما صار بدهياً أنّ المقتدي - مهما بدا فعله متقناً ورائعاً - يظلّ فعله أدنى من الفعل المقتدى به.

اتسع مفهوم الشعرية في القرن العشرين اتساعاً مذهلاً تجاوز فنون القول كافة ليشمل أجناساً لا تمت بصلة إلى فنون القول ولا إلى سواها، فقد كثر الكلام حول شعرية الرسم وشعرية السينما وجرى الحديث أيضاً حول شعرية السلوك الإنساني.[١] فهي بحسب رأي كمال أبو ديب "وظيفة من وظائف الفجوة - أو مسافة التوتّر،" وهي مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنيّة، أو شكل أدقّ للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئاً متمايزاً عن - وقد يكون نقيضاً - لـ "التجربة أو الرؤية العادية اليومية."[٢] فالشعرية "المعاصرة" في إطار فنون القول تمتدّ من الشعر المنظوم وفق أوزان الخليل إلى جميع ما يفرزه الإنسان للتعبير عن انفعالاته وتأثراته، واهتزازاته الوجدانية، وأحاسيسه الجمالية، من أنساق لغوية يغلب عليها الطابع البلاغي، والمجاز والتكثيف والتعبير بواسطة الصور. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ ما سبق ذكره لا يعني وصفة ناجزة بشكل قطعي لاشتمال مفهوم الشعرية المعاصرة؛ إنّه يشير إلى التوجه المعاصر نحو التوسّع في النطق التي يشتملها المفهوم، وتحريره من جملة القيود التي صفّدته عبر عصور التقليد والاتّباع. ومن المستحسن أن نشير أيضاً إلى عناية الدراسات الشعرية المعاصرة بإبراز عدد من القيم التي تجعلها في صميم ما يعطي الشعر العظيم شعريته وعظمته، كسعي القصيدة إلى الممانعة والتأبّي واكتنان المعاني والأفكار التي يتطلب استجلاؤها جهداً مطروحاً على وعي المتلقّي بوصفه طرفاً لا يمكن تجاوزه في عملية إنتاج الشعرية، وسعي الشعر إلى التكثيف وطرح الدلالة الأكثر عمقاً والأكثر اتساعاً للنسق اللغوي-الشعري، ونشر المناخات والعمل على جعل القصيدة تتصدى إلى شغل المساحة القصوى من الفضاءات التي ترتحل فيها - وإليها - الدلالة، وشحن اللغة بدلالات ومعان إضافية، أو تفجير ما يمكن أن تتضمنه أو تشي به على الصعد كافة، وقسم غير يسير من هذه الأمور يخرج عنه قسم غير يسير من شعرنا العربي القديم، إن لم نقل معظم ذلك الشعر، ولكن يستثيره شعر أبي تمام كما سيتم التبيين. وعلى أساس اتساع مفهوم الشعرية المعاصرة، وأساس جعل الشعر العربي القديم جنساً أدبياً مستقلاً عن سواه من الأشكال الشعرية المعروفة في الثقافات غير العربية من جانب، ومستقلاً عن الحركة

الشعرية العربية ذات الطابع الحداثي العريض من جانب آخر، صار مسوغاً - إن لم يكن ضرورياً - طرح التساؤل عن المستمر المتدفق من شعرية ذلك الشعر في شعرية اليوم وشعرية المستقبل. ويجب الإشارة إلى قضية أساس تتركز في ضرورة تجنب اختيار شعرية القديم أو شعرية القصيدة ذات الشكل الكلاسيكي وفق معايير القصيدة الحديثة. إن الامتناع عن أخذ ذلك بعين الاعتبار يشكل ردة فعل غير مسوغة على محاكمة القصيدة الحديثة في ضوء معايير القصيدة العربية القديمة، فهذه المحاكمة هي التي شكلت الأساس الذي ما زال يدعو إلى تقويض جميع ما أنتجته الثقافة العربية المعاصرة تحت خانة ما يسمى بالشعر الحديث، وإلغاء ضمه إلى الشعر العربي الأصيل. وكانت أيضاً أساساً للتطرّف الذي يمنع انضمام الشعر الحديث حتى إلى أي شكل أدبي مهما كان اسمه. ولكن بعيداً عن أشكال النقاش والمجادلات تظل هناك أطر كبرى خالدة للشعر والشعرية، ويظل هناك ذلك الشعر الذي يستطيع تجاوز التخوم الزمانية والمكانية كشعر أبي تمام الذي تسير هذه المساهمة في إطاره.

لقد استطاع شعر أبي تمام اجتياز التخوم الزمانية والمكانية وصولاً إلى عصرنا، ويمكن الذهاب إلى أنه تمكن من النفاذ عبر حواجز اللغة التي تعني أيضاً حواجز للثقافة وصولاً إلى الثقافات الأخرى. فهناك بضع مسائل ينطوي عليها شعر أبي تمام وتحتل اليوم موقع البؤرة في إطار ما يجري تداوله عربياً وعالمياً في إطار الشعر والشعرية، من غير أن نعد مجرد الانتماء إلى عصرنا قيمة، فشعرنا القديم بمجمله يضم قيما تنتمي إلى عصرنا لمجرد أنه استطاع الصمود للزمن واجتاز ما اجتازه من أزمنة وأمكنة ليخاطب ذائقتنا وقيمنا المعاصرة، ويسهم في تشكيلها أيضاً، بدليل استمراره حياً حتى الآن، بالإضافة إلى أن عصرنا أيضاً ربما كان يضم من القيم السلبية أكثر مما يضمه من العكس.

لم يكن أبو تمام هو الذي ابتدأ ما اصطلح على تسميته بحركة التجديد في الشعر العربي القديم، فهذه الحركة لم تنقطع يوماً، ويمكن الزعم بأنها كانت تتوالد مع ولادة كل قصيدة تمكنت من الاستمرار والصمود لعوامل التعاقب الزمني، غير أن هناك محطات وعلامات بارزة لا يجوز العسف في طمسها بسواها. فكان بشار وأبو نواس أسبق في الزمان من أبي تمام من ناحية البدء باختطاطات سبل الجديد، مع ملاحظة فوارق الإسهام بين شاعر وشاعر ومرحلة ومرحلة، فقد تحولت الخطوات الأولى التي بدأها الشاعران إلى حالة نوعية كادت أن تشمل كل شيء على يدي أبي تمام، من غير أن يعني ذلك التحول أن أبا تمام تابع ما بدأه سواه في إطار التجديد بالمعني الميكانيكي لعملية المتابعة، وإنما كان فعله في الشعر نتيجة رؤية عميقة ووعي نفاذ بمعظم أبعاد ما يسمى مشروعه الشعري.

لقد ترك معظم العرب بواديهم بالمواكبة مع انتقال مركز الخلافة إلى الكوفة والشام وبغداد، ولم يعد الربع يقطنون حياً فيه عدد محدود من بيوت الشعر، ولم يعد البيت الواحد على ما كان عليه من بساطة تكوينية ومحدودية في التفاصيل والموجودات، بل صار الحي مدينة ضخمة مترامية الأبعاد والأطراف. وصار الربع شعوبا قدمت إلى بغداد من مختلف بقاع العالم القديم، وتحول العيش البسيط في ظل العشيرة وقيمها إلى حياة شديدة التعقيد والتراكب في ظل إمبراطورية ممتدة على مساحة جغرافية هائلة، وتضم رعايا من مختلف الشعوب والجماعات التي تشكل منها العالم القديم. وكل جماعة جاءت بثقافتها الخاصة التي تفاعلت مع بقية الثقافات، لينتج عن ذلك التفاعل الشامل العميق المناخ الذي استنبت

ضرورة إحداث تغيير جذري في الموقف الجمالي والفكري من الحياة والعالم وجملة القضايا التي اعتاد تناولها الشعر. فما عاد التعامل العفوي البسيط مع العالم المركب ممكنا، وما عاد التأمل الفطري للقضايا الإنسانية الكبرى والأسئلة ذات النزوع الفلسفي قادراً على طرح إجابات تلبي نهم بشر ذلك العصر الزاخر بكل شيء والمتطلع إلى كل شيء، لقد أفرزت الذروة الحضارية للإمبراطورية العربية الإسلامية في أوج ازدهارها متلقياً مثقفاً ذكياً واسع المعارف متطلباً، بعض همه أن يجافي الركود القديم ويجافي الاقتناع بما يعجز عن تلبية تعطشه إلى ما يحترم وعيه المتعاظم. فكان لابد من أن ينصرف الشعر من مستوى التعبير البسيط عن الهموم البسيطة والمشاغل والعواطف والانفعالات المعروفة الواضحة ويدلف في مجاهيل الآفاق، ويغامر باجتياز متاهات الأسئلة الكبرى، ويغامر بمحاولة النفاذ إلى ما يقع خلف تخوم الإدهاش والإفحام، والنفاذ إلى الإيضاح الشديد الذي جاوز فيه الشعر حدود الإضاءة في مستوياتها المعتادة - إلى حد إصابة العيون بما يشبه العمى من شدة الإضاءة والإبهار - بالإضافة إلى وعي الضرورة الخاصة بالتعامل المركب مع عالم مركب، بحيث يتحول الإبداع الشعري إلى عمل تركيبي عمودي بدلا من انسيابه أو انسياحه الأفقي الذي يمكن أن تتدخل في تسييحه عمليات التحليل، عبر توزيع العناصر والمواد البدئية التى تتشكل منها القصيدة في منظومة لغوية موسيقية وتصويرية مرتبة بطريقة تمكن الذهن من استيعائها بسهولة ويسر.

لا نزعم أن شعر أبي تمام استطاع أن يلبي حاجات عصره المتنامية باتجاه الثراء المعرفي والحضاري والتذوقي وباتجاه سواه من أشكال الثراء الأخرى أيضاً، فربما كانت معركته الخاصة التي نشأت بين ثقافته العميقة وحسه المرهف بنفسه وبموضوعه من جانب، والتقييد الموضوعي الذي تفرضه طبيعة الجنس الشعري على التعبير من جانب آخر، ربما كانت هذه المعركة قد أتاحت له الفوز حينا، وأصابت شعره بما يمكن أن يسمى هنات وسيرا على المألوف والموروث أحياناً أخرى. لكنه في الحالين - حال الفوز وحال نقيضه - كان دائم الوعي بضرورة التعامل المركب مع عالم مركب، وضرورة إعمال الذهن وإجهاده في مسألة التلقي لتحقيق شيء من التوازن مع الجهد المبذول في عملية الخلق والإرسال، وضرورة مواجهة العالم بوعي جديد ينفذ إلى حقائقه الكبرى بصيغة حركية جدلية، تحل فيها الحركة الدائبة والصراع والتفاعل محل الدعة والتوالف والسكون، وضرورة شحن اللغة بما يفوق طاقتها وبما يجعلها قادرة على تفجير نفسها لأداء وظائف جديدة ومداليل ومحمولات جديدة. ولذلك كله كان عمله يشبه استبدال الآلة الموسيقية المفردة بجوقة سمفونية كاملة تضم عشرات الأصوات الموسيقية والآلات. وفيما يلي إشارة إلى أبرز المسائل التي برزت في شعر أبي تمام واستمرت إلى عصرنا الذي يحاول اليوم إعطاءها مكانتها اللائقة في تاريخ الشعر والشعرية:

١- الشعر بين القراءة والاستماع، بين الرؤية الكتابية والرؤية الشفهية،[٣] والفرق شاسع بين الرؤيتين، ولا يغيب عن الذهن تحيّز أبناء المنطقة العربية إلى الثقافة الشفهية وإجلال مواجهة العالم ومستجداته بالارتجال، وتفضيل مخزون الذاكرة على عمليات التحليل والمحاكمة، وتأكيد الذهاب إلى أن العلم في الصدور وليس في السطور،[٤] وغير ذلك مما يمكن سوقه في هذا المساق. ولكن هذا العصر قلص المساحة التي كانت تحتلها الثقافة الشفهية إلى حد كبير، وصار الاستغنا - عن مرجعيّة الكتاب أمرا غير وارد. وصار العلم الآن في السطور وليس في الصدور، وربما صدر الشعر الذي يسير في سياق الرؤية الكتابية للعالم

عن إدراك أبي تمام بأن الرؤية الحقيقية العميقة للعالم تحتاج إلى تأمّل وتأمّل وإعادة قراءة، فقد أدرك أن المتعة الفعلية الخاصة بالشعر تصدر عن قراءته وإعادة قراءته وليس عن الاستماع إليه. فهو لم يلغ جانب الإلقاء والاستماع لكنه قدّم عليهما جانب القراءة وبذل الجهد لاستجلاء المعنى، واكتشاف الجمال المكنون، بحيث يؤدي ذلك إلى مضاعفة اللذة الجمالية أضعافا، فما يأتي منقاداً بسهولة لا يمتع مثلما يمتع ما يأتي بعد تأب وممانعة طويلين. وقراءة القصيدة وتكرار قراءتها تجعل المتلقي يستمتع غير مرة: يستمتع بالمعنى المكتشف، ويستمتع بفعاليته الناجمة عن مشاركته باكتشاف المعنى المخبوء، بحيث تتحول عملية كشف المعنى إلى إنتاج له أو إلى إعادة إنتاج للمعنى نفسه، أو تتحول في الحد الأدنى إلى مشاركة في إنتاج هذا المعنى، بالإضافة إلى عامل آخر يتعلق بوفرة المعاني التي يمكن اكتناهها واكتشافها عبر إعادة القراءة.

والأمثلة يزدحم بها شعر أبي تمام، ولذلك لابد من انتقاء أمثلة قليلة كهذه الأبيات التي تبدو لدى القراءة الأولى مجرد توصيف للخمرة والاستمتاع بشربها:

راح إذا ما الراح كن مطيها   كانت مطايا الشوق في الأحشاء

وكأن بهجتها وبهجة كأسها   نـــار ونـــور قيدا بـوعـــــاء

يخفي الزجاجة لونها فكأنها   في الكف قائمة بغير إنـــــاء[٥]

وإعادة القراءة يمكن أن تقودنا إلى غير دلالة وغير آفاق، انطلاقاً من التجانس اللفظي بين الراح التي تعني الخمرة وراحة اليد، وتحميل راحة اليد التي تقدم الخمرة أو تتناولها بشفافية موازية لشفافية الخمرة. وهذه الموالفة بين الشفافيتين تشف بدورها عن أمرين يعتملان في البواطن ويضطرمان، يصدران عن منبع واحد ويفترقان في الاتجاه والماهية – الأول: الشبق المتأجج بمعناه الحسي الذي تشير إليه راحة الكف الشفافة والشوق المكنون في الأحشاء، والثاني: إمكانية الارتحال الذهني والروحي إلى آفاق غير منظورة من خلال ورود المطية مرتين في البيت. فاليد التي تمتطيها الخمرة تفجر الشوق إلى الترحال في اتجاهين متناقضين أيضاً: الاتجاه إلى الداخل العميق الذي لا يمكن سبره إلا بواسطة مطية ما، والاتجاه إلى الخارج البعيد الذي لا يمكن بلوغه إلا باستعمال المطايا. وبديهي أن الإنسان لا يستعمل المطية للانتقال بين الأمكنة القريبة بالمعنيين الذهني والحسي. وتنفتح خمرة البيت الثاني التي دلف إلى التعامل معها بحالة شاملة من البهجة التي أدى تكرار لفظتها "بهجتها وبهجة كأسها" إلى إشاعة مناخ البهجة التي تنجم عن أمرين بعيدين، أو ينتجها بعدان متناقضان أيضاً في الماهية والتوجه: البعد العضوي–الشبقي المتمثل في النار التي تتأجج في الجسد، والبعد الروحي الشفاف المتمثل في النور. ويتوج ذلك كله بهذه المماثلة الخفية الرائعة بين الكأس التي تقيد الخمرة ومحمولاتها، والبدن الذي يقيد الشبق وضرورات البدن من جانب، ويقيد الروح وجملة المنظومات النفسية والذهنية التي لا تدرك بالحواس من جانب آخر. ومجرد استعمال لفظة التقييد يستحضر توق الشاعر وتوقنا معه إلى التفلت من القيود كافة، التفلّت مما يحول دون بلوغ اللذة القصوى بمعناها الجسدي، والتفلّت أيضاً مما يحدّ ويصيب العيش والذهن بالملالة والسقم. ويطرح الشاعر إمكانية فعل ذلك في البيت الثالث من خلال التشكيل الجمالي للعالم الذي يستعصي موضوعيا على أن يتشكل وفق رغائبنا، فنعمد إلى تشكيله فنياً وجمالياً.

يحضر لون الخمرة الذي منح الزجاجة لونها أو يخفيه من خلال تماهي شفافية الزجاج بلون الخمرة التي تجعلها الرؤية الجمالية قائمة في كف الإنسان من غير وعاء. لقد حطمت هذه الرؤية قيد الجسد بوصفه حداً للذة وحداً للروح، وجعلت القبض على سيولة الخمرة أو سيولة الماء أمراً ممكنا من خلال هذه الصورة الفذة للخمرة التي تتماسك في لونها من غير ما يساعدها على التماسك. وفي عصرنا الذي يطلقون عليه في جملة ما يطلقون عليه تسمية "عصر الصورة" سعت غير صورة فوتوغرافية إلى محاولة تجسيد تدفق الخمرة بين فم الزجاجة وفوهة الكأس، أو ما يتطاير من قطراتها لدى ارتطام نقطتها الأولى بقعر الكأس، وأفلحت غير صورة بتسجيل ذلك بعد الاستعانة بالتقنية الحديثة التي تجعل فتحة العدسة تفتح وتغلق خلال زمن أسرع من الزمن الذي يستغرقه تدفق الخمرة في تلك المسافة القصيرة جداً بين فم الزجاجة وفوهة الكأس.

وهناك أيضاً هذا البيت الذي جرى تداوله كثيراً بوصفه مجرد وصف للربيع وأزهاره:

أضحت تصوغ بطونها لظهورها نَوْراً تكاد له القلوب تنور(٦)

فالقراءة الأولى لدنيا الربيع تشير إلى أن النبت يخرج من باطن الأرض ويملأ ظهرها زهرا، ولكن ذلك ينفتح أيضاً باتجاه العلاقة المضمرة الخفية بين الباطن والظاهر، والمماثلة بين بواطن التراب وبواطن الإنسان. فالباطن (باطن المرء وباطن التراب) لا يدرك من غير ظاهر يدل عليه، كالزهر الذي يدل على كمون النبت في باطن التراب من خلال سكون النماء في الشتاء، بالإضافة إلى أن الظاهر الجميل لا يظهر من غير وجود باطني آخر، يمكن أن يكون مخالفاً له في الماهية والاتجاه أيضاً، لكن الظاهر السطحي لا معنى له من غير عمق باطني يكوّنه وفق الصيغة التي تكوّن عبرها. وهناك فكرة أخرى أيضاً يشعّ بها هذا البيت، وتأتي في سياق أن الإناء ينضح بما فيه، فالدواخل الجميلة النبيلة تستبطن الجميل النبيل، والباطن الخفي يتمظهر عبر زهور الربيع إذا كان ينطوي على مثل هذه الماهية الجميلة، والبهجة التي يطلقها زهر الربيع في كل اتجاه ليست مجرد بهجة خارجية، وإنما هي بهجة باطنية عميقة، وبهجة معرفية أيضاً، تأتت من خلال استعمال الشاعر كلمة القلوب التي تكاد أن تنور بدلاً من العيون التي يمكن أن تكتفي بالتعامل مع السطوح والظواهر. والرؤية بالقلب أشمل وأعمق من الرؤية بالعين، فالرؤية القلبية والتنوير القلبي رؤية مزدوجة خارجية وباطنية عميقة معاً، وهي أيضاً منبثقة عن انعكاس نور "النَّور" في القلوب، ومنبثقة أيضاً عن النور المعرفي المتأتي من اكتناه الروح الخفية للطبيعة والحياة التي يمكن أن نطلق عليها وفق رؤية أبي تمام تسمية "جدليات الطبيعة" من غير تحرّج، وتجادل العناصر والمتناقضات سنفرد له فقرة خاصة. ويتابعه الشاعر في القصيدة نفسها من غير توقف، فدنيا الربيع أيضاً:

تبدو ويحجبها الجميم كأنها عذراء تبدو تارة وتخفر(٧)

٢- الفكرة الصعبة بوصفها امتيازاً: وهذا يشكل استمراراً للفكرة السابقة التي تدور في فلك إخراج تلقي الشعر من حيز السهولة والسلبية التي تحكم عملية الاستماع إلى فعالية القراءة المشاركة في إنتاج المعنى، ومعروف أن أبا تمام طالب متلقيه بضرورة بذل الجهد في سبيل التعامل الأمثل مع المادة الشعرية حين استنكر صراحة على اثنين من مسائليه عدم قدرتهما على فهم ما يقال.(٨) ويمكن أن نسوق في هذا الإطار الموقفين التذوقي والنقدي من شعر ت.س. إليوت، الذي رُمي بصعوبة فهمه وتذوقه واستيعابه: "إن عليك أن تعرف سلفا

مئات التفاصيل وآلاف المعلومات قبل أن تدخل إلى أية قصيدة من قصائد إليوت المشهورة، ولاسيما تفاصيل أدب كل من دانتي وشكسبير وكونراد، وكذلك ينبغي أن تكون خبيراً بالصوفية الهندية، وبفلسفة برادلي، بل الفلسفة الأوروبية كلها."[٩] وينفتح هذا كله باتجاه احترام الفنان لعمله، واحترام المتلقي للمادة الفنية التي يتعامل معها، وعلاقة ذلك بالفترة الزمنية التي يستغرقها إنتاج العمل الفني. وربما صار واضحاً أن ما يبنى بسهولة يذهب بسهولة والعكس صحيح، فكلما استطاع العمل الفني أن يختزل مدة زمنية أطول يجري تمثلها واستغراقها في ثناياه، كان ذلك أدعى لدخوله في الديمومة والصمود لتدفق الزمن، مع عدم تعلق ذلك بالبطء والسرعة في إنجاز العمل، بالإضافة إلى تحييد الاستثناءات التي تتقيد دائماً باستثنائيتها. واحترام الفنان لفنه وجعله يستغرق زمناً أطول يتيح له تأمله وتقويمه والتدخل فيه قبل أن يخرجه للناس مكتملاً ليس أمراً مستجداً وطارئاً في تاريخ الأدب العربي، فقد تحدث القدماء عما سمي مدرسة عبيد الشعر في الفترة الجاهلية، ودار الحديث حول تكريس حياتهم لشعرهم وانقطاعهم لتحسين القصيدة وتجويدها[١٠] كأوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى والحطيئة على سبيل المثال.

إن ما سمي صعوبة في فهم شعر أبي تمام يمكن الذهاب إلى عده امتيازاً شعرياً على صعيدي المعنى والمبنى، فالجماليات الجديدة التي سعى الشاعر إلى خلقها وترسيخها طالت تكوين العبارة الشعرية وطرائق صوغها، مثلما طالت الفكرة الشعرية والصورة التي تجسدها. وقد نبه الأقدمون إلى هذه المسألة بوصفها امتيازاً لأبي تمام إذ أشار "أصحابه" صراحة إلى أن أبا تمام أتى في شعره بمعان فلسفية وألفاظ عربية.[١١] وإلى جانب ذلك العمق الفلسفي الذي كان يأتي به من خارج الثقافة العربية متآلفاً ومتسقاً مع اللفظ العربي والصياغة العربية[١٢] كان أبو تمام واسع الدراية والمعرفة بالتراث الشعري العربي وأصوله وروايته وتخير أجوده، ويشهد على ذلك جمعه لديوان **الحماسة**. وعلى ذلك كان أصحابه يصرون على أن "الشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم"[١٣] مع الإشارة إلى أن الفكرة بحد ذاتها لا يشترط أن تكون فكرة صعبة ومعقدة، وإنما يمكن أن تقتصر الصعوبة على طريقة صوغها. وفي هذا المفصل ينشأ الفرق بين ما سماه تاريخ الأدب حكم المتنبي وحكم أبي تمام، حيث تمتاز حكم المتنبي بقدرتها على التقافز على ألسنة الناس وسرعة سريانها وانتقالها بينهم، خلافاً لكثير من حكم أبي تمام التي لابد من إعمال الذهن لإدراك ما تختزله من مواقف الشاعر الفلسفية في إطار علاقته بنفسه وعلاقته بالعالم. فالفكرة التي يضمها هذا المثل الشعبي الذرائعي المنحدر من ميراث الانحطاط: "الأرض الواطئة تشرب ماءها وماء غيرها" فكرة تدعو صراحة إلى طأطأة الرأس والخنوع المطلق طمعاً بالمكاسب، ولكن أبا تمام يسوق صورة الأرض الواطئة التي تشرب ماءها وماء سواها أيضاً في إطار مختلف، يتضمن الفكرة الإذلالية ويتضمن نقضها معاً، عبر الإشارة إلى أن الأماكن العالية لا تفوز من النوء إلا بالخراب والضرر، مقابل ذهاب خيرات النوء إلى الأماكن المنخفضة:

غير أن الربى إلى سبل الأنواء   أدنى والحظّ حظّ الوهاد[١٤]

وصياغة العبارة أذكى من أن تدعو إلى التزام حالة الوهاد للفوز بالمكاسب، وأذكى من أن تدعو إلى التزام حالة الربى ورفع الرأس الذي لا يستجلب إلا وجع الدماغ. إنها إلى جانب تبيان الفرق بين الأعلى والأوطأ، تبث هذا الحزن اليائس الناجم عن هذه المفارقة المفجعة

بين من يدفع ثمن مواجهة المخاطر ومن يفوز بنتائج المواجهة ومنافعها المختلفة. ويتناول الشاعر معنى مماثلاً أو مقارباً في خواتيم مرثيته لمحمد بن حميد الطائي حين يشير إلى أن الكريم يموت قبل سواه، وأن قليل الشأن يفوز بالعمر الطويل، وهذا المعنى شديد الشيوع في الثقافة التراثية فقد طرقه طرفة في بيته المشهور:

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي عقيلة مال الفاحش المتردد(١٥)

وتابع ذلك المتنبي في غير بيت وغير صياغة، وجاءت صياغة أبي تمام لهذه الفكرة عبر هذين البيتين:

عليك سلام الله وقفاً فإنني رأيت الكريم الحر ليس له عمر

ثوى في الثرى من كان يحيا به الثرى ويغمر صرف الدهر نائله الغمر(١٦)

غير أن الإضافة الجميلة الخفية المبثوثة في ثنايا البيت الثاني هي الأجدر بالإبراز بوصف استجلائها يحتاج قدراً إضافياً من التأمل، فهي تتفتح باتجاه الماضي "الأسطوري" والمستقبل في آن واحد، والإضافة هي فكرة التقاء الحياة والموت في مركز واحد، وجعل أحد الطرفين ينبثق ويتفجر من الثاني. و"الثرى" الذي ضم موت "الرجل الكريم" يكتسب حياة جديدة إذا عدّ مهداً لحيوات أخرى عضوية مختلفة، وتولد فيه الحياة إذا عد ميتاً مواتاً كاملاً، مع الإشارة إلى أن "كان" لا تعمل على إلقاء حياة الثرى في الماضي بسبب استتباعها وتقييدها بفعل مضارع (كان يحيا) يفيد استمرارية الحياة أكثر مما يشي بانقطاع الفاعلية، فلو أن "كان" ترجع إحياء التراب إلى الماضي أفاد المعنى أن المخاطب، وهو هنا قائد حربي، كان يفلح الأرض ويزرعها ويجعلها حية، وهذا ما لا يتسق مع واقع الحال.

فالحياة التي يكتسبها الثرى في هذا الإطار أرقى من الحيوات العضوية التي يعيشها الإنسان والكائنات الحية الأخرى. إنها الحياة ذات الطابع الثقافي والمعتقدي، وغني عن البيان أن أمكنة عصية على الحصر على وجه الكرة الأرضية أصبحت أماكن مقدسة لمجرد أنها ضمت أمواتاً كان لهم شأنهم في هذا الأمر أو ذاك. وفي هذا السياق تحسن الإشارة إلى أن التراب بوصفه واحداً من العناصر الأربعة "التراب والهواء والماء والنار" يجسد من بين تلك العناصر فكرة العدمية والسكون، ولكن طبيعته العدمية تنتهي إذا تفاعل مع الماء، ولذلك يتجاوز بيت أبي تمام الفكرة التقليدية المطروقة الذاهبة إلى أن "الموت يعتام الكرام" ويجعل روح الإنسان تسري في عدمية التراب الذي تشرب روح الإنسان وليس مجرد جسده، ليكتسب من ذلك حياة جديدة مختلفة نوعياً، مع ملاحظة استمرار هذه الفكرة حية في ثقافتنا المعاصرة وفي ثقافة الإنسان أيضاً، فالثرى يصبح عند أدونيس مثلاً رماداً إمعاناً في تمويت ما هو ميت بالأساس، حين جعل أدونيس التراب الذي ضم جسد عبدالناصر - في مرثيته له - رماداً يضم نقيضه الذي يمكن أن يبث فيه الحياة: "حضن الرماد نقيضه.. مشت الحقول إلى الحقول."(١٧)

٣- وعي دور المتلقي في الإبداع الشعري وترسيخ فكرة النخبة الثقافية، فمن الواضح أن أبا تمام لم يكن يرضى أن يخاطب متلقياً أمياً ساذجاً لا نصيب له من التهذيب والثقافة، وتجلّى ذلك في إصراره على ضرورة أن يفهم المتلقي ما يقال، لا أن يقول الشاعر ما يفهم. ومعظم النماذج الممتازة لأبي تمام تشي بوعي دور التلقي في العملية الشعرية، ولذلك

سعى إلى مخاطبة وعي المتلقي من غير حرص على تحريض استجابته التلقائية التي يمكن أن تكون ذات منشأ فطري يسهم في تكوينه الموروث المستهلك من كثرة طرقه وتكراره، ويبرز ذلك في سعيه إلى الاتصال بكبار مثقفي عصره ومدحهم ومخاطبتهم بالقيم الجديدة التي رسختها النقلة الحضارية الكبرى التي شهد الشاعر ذروتها. ففي مدحه لمحمد بن الهيثم بن شبانة الذي كان يعد أحد كبار مثقفي عصره،[١٨] لم يعد حلم الرجال في نظره ثقيلاً "يزن الجبال رزانة" حسب تعبير الفرزدق وإنما أصبح لطفاً فائقاً وتهذيباً وطلاوة رخية تشمل كل شيء:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه   بكفيك ما ماريت في أنه برد[١٩]

لقد كان أبو تمام يعي أنه يتحدث إلى ما يمكن تسميته بالنخبة الثقافية، ولا يجوز استنكار ذلك، فمفهوم "جماهيرية الأدب" أو الأدب الجماهيري لم يكن معروفاً في تلك الآناء، وكان الشعر معنياً أساساً بمخاطبة الخاصة وليس العامة. وكان أهل ذلك العصر واعين تماماً لأثر المتلقي في تقويم الشعر، والدور الحاسم الذي يلعبه التكوين الثقافي وطبيعة الذائقة لدى المتلقي في جعله يفضل شعراً على شعر. وذكر صاحب "الموازنة" ذلك صراحة حين قال في معرض تفضيل أحد الطائيين "أبي تمام والبحتري" على الآخر: "إذا كنت ممن يفضل سهل الكلام وقربه ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة ... وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك، فأبو تمام أشعر عندك لا محالة."[٢٠] ولن نوغل في الذهاب بعيداً ففي الفهم الماركسي العام الذي ولد في ظله مفهوم الأدب الجماهيري، نجد لينين ينحو منحى أبي تمام في الحرص على أن يفهم المتلقي ما يقال حين جعل العمل الثوري في ارتقاء "الجماهير" إلى مستوى الفن وليس في هبوط الفن إلى مستوى الجماهير. وربما في ضوء الفهم نفسه ذهب المسرحي البولوني الكبير غروتوفسكي إلى ربط استمرار فن المسرح بوجود جمهور مسرحي مختص بالتعامل مع المسرح، ورأى أثناء الحقبة الاشتراكية في بولونيا أن مشاهدي العمل المسرحي يجب انتقاؤهم على غرار انتقاء الممثلين، جاعلاً ذلك شرطاً واجباً لاستمرار فن المسرح.[٢١] وما نسوقه في هذا الإطار لا يعني أن جميع شعر أبي تمام كان موجها إلى وعي المتلقي وليس إلى أكفه المصفقة، فمعروف أنه بلغ في مخاطبة الأكف شأواً بعيداً، ولكنه رسخ مخاطبة الوعي وقرن استمرار الأدب والفن بقدرته على مخاطبة هذا الوعي في غير زمان وغير مكان.

٤- ما سمي جناساً كان عملاً على تفجير دلالة اللفظة لجعلها تحمل ما يفوق طاقتها على حمل الدلالة: فقد ذهب الدرس البلاغي العربي القديم والحديث إلى جعل "جناسات أبي تمام وطباقاته" في إطار المحسنات اللفظية وعلم البديع، ومما لاشك فيه أن الشاعر كان يعي الفرق بين لغة الشعر ولغة سواه، وأنه مال إلى تحسين ألفاظه، وأنه أكثر من الإتيان بالكلمات المتشابهة لفظياً لأداء غير معنى، ولكن قصر جناسات أبي تمام على مجرد أداء وظيفة التحسين اللفظي لا يستقيم مع السوية الفريدة التي بلغها شعره. لقد كان أبو تمام يعاني من بعد المسافة بين طموحه إلى طرح القيم الجمالية الجديدة والمعاني الفريدة المتشعبة المتراكبة من جهة، وعجز اللغة عن أداء ما يريده منها بهذا الخصوص من جهة أخرى. وقد صاغ النفري هذا الموقف الذي لا يختص بأبي تمام وشعره، في قولته المشهورة "إذا اتسعت

الرؤيا ضاقت العبارة."[٢٢] والمسألة بطبيعة الحال لا تتعلق بقصور اللغة العربية، ولا بقصور الشاعر في معرفة اللغة وامتلاك أدواته الشعرية. إنها المسافة بين الإمكانية والطموح، بين الرؤيا والطموح إلى الرؤيا، واليأس من إمكانية تقليص المسافة، فتقليصها إلى حد انعدامها يعني بلوغ الكمال الفني الذي يستحيل بلوغه، لأن أي اتصاف بكمال ما ليس إلا مقدمة أو سبيلاً للطموح إلى ما هو أكثر اكتمالاً، فما كان مكتملاً يصبح في ضوء هذا الطموح مليئاً بالنواقص. والدخول في لعبة النقص والكمال دخول إلى متاهة يصعب الخروج منها، لقد استغرق إنجاز لوحة الموناليزا المشهورة حوالي سبع سنوات أعاد خلالها الفنان رسم السيدة حوالي أربعمئة مرة،[٢٣] ربما ليثبت أن العمل الفني عمل مفتوح إلى غير نهاية وهو غير قابل للاكتمال. وقد ضربت هذا المثال من الفن التشكيلي بوصفه أكثر حسية من الشعر وأقرب مأتى، بالإضافة إلى جعله مدخلاً ربما يستطيع إيصالنا إلى جانب من دوافع أبي تمام في التشكيل اللفظي لقصيدته، مع التذكير بوجود أمثلة مميّزة قريبة من ذلك في تراثنا الجاهلي، كقصائد زهير بن أبي سلمى التي سميّت بالحوليّات، لأنه كان ينقطع إلى القصيدة وتجويدها حولا "عاماً" كاملاً قبل أن يخرجها للناس.

نحن جميعاً نعاني بين الفترة والأخرى من عجز مؤقت أو دائم عن التعبير عما في دواخلنا، تعبيراً كاملاً ودقيقاً مهما بدا امتلاكنا لزمام اللغة قويا، والسبب عائد إلى أن لدى الإنسان كثيراً من الأمور التي لا يستطيع أن يقولها عبر اللغة، ولا تستطيع اللغة - أية لغة وليس العربية فقط - طرحها واستيعاءها. ولذلك ابتدع الإنسان عبر التاريخ وسائل مختلفة لسد نواقص اللغة فرسم ونحت، وغنى، وابتدع الموسيقا ومثّل ورقص، ومن يدري، ربما لو كان أبو تمام رساماً أو موسيقياً لما كثرت تلك الجناسات في شعره إلى هذا الحد، إذ كان استعاض عن ذلك بالرسم أو الموسيقا. والقضية ليست قضية تطريف وافتراء على جناسات الشاعر، فوظيفتها الموسيقية أوضح من أن يطول التفصيل فيها، فحتى في هذه الجناسات التي يسمونها جناسات ناقصة يلعب فيها تكرار حرفي السين في الأولى ثم الشين في الثانية وظيفة الإيقاع الموسيقي الداخلي العميق الذي تقصر عنها الموسيقا الخارجية لأوزان الخليل:

هـذب فـي جنسـه ونـال المـدى بـنفسـه فهـو وحـده جنـس[٢٤]

. . .

قالت وقـد حُمَّ الفـراقُ فكأسـه قد خولـط الساقي بهـا والحاسـي

لا تنسـين تـلـك العهـود فإنمـا سميت إنسـاناً لأنـك ناسـي[٢٥]

. . .

وقد طوى الشوق في أحشائنا بقـر عـين طوتهن فـي أحشـائها الكلل

فرغن للشجو حتى ظل كل شـج حران في بعضه عن بعضه شغـل[٢٦]

ومن ناحية أداء الوظيفة التشكيلية البصرية، نجد أن هذه الوظيفة أكثر وضوحاً في أيامنا هذه مما كانت عليه أيام أبي تمام، فلم يكن الخط العربي بلغ ما بلغه في العصور اللاحقة من إتقان وتجويد. ولكن رسم الحرف العربي كان كافياً لطرح قيمه التشكيلية البصرية الخاصة به، مع الإشارة إلى شيء من الفقر التشكيلي إذا اقتصرت المجانسة على

لفظين في البيت الواحد. ولكنها تتحول إلى أمر لافت وغني بالإيقاعات البصرية، إلى جانب غناه بالإيقاعات الصوتية حين تتكرر اللفظة الواحدة أربع مرات في عجز هذا البيت:

ليالينا بالرقتين وأهلها ... سقى العهدَ منك العهدُ والعهدُ والعهدُ[٢٧]

ولا ندري فربما ساهم ذلك في إدخال الحرف العربي منذ عهد مبكر في الوحدات الزخرفية التي كانت قوام معظم الفن التشكيلي العربي الإسلامي القديم، ومعروف هذه الأيام أن لوحات لا حصر لها مشكلة فقط من الحرف العربي.

ومع ذلك لا تقتصر الوظيفة البلاغية-الدلالية للجناس على ما سبق ذكره، إنها في الأساس ترمي إلى شحن "المفردة" بدلالة إضافية جديدة لا تحملها في الأساس، إنه "يفرغ اللفظة من شحنتها القديمة ويعطيها مدلولاً جديداً"[٢٨] وعند اقتران اللفظة باللفظة نفسها وافتراقهما في الأداء الدلالي تنشأ فكرة استقدام ألفاظ مماثلة لطرح دلالات جديدة، وحين تتكرر اللفظة أربع مرات كما في البيت السابق فلا شيء يمنع المتلقي من البحث عن لفظة خامسة يمكن أن تؤدي دلالة إضافية، بعد أن يكون قد أعمل ذهنه بحثا عن مداليل هذه الألفاظ.

والأهم من ذلك كله الإشارة الصريحة أو المضمرة إلى مثنوية الائتلاف والاختلاف، ومثنوية الظاهر والباطن والواضح والخفي وغير ذلك، فعند اجتماع لفظتين من جنس لفظي واحد وتطرحان معنيين مختلفين يعني ذلك أن ظاهر التوافق والتآلف غير باطنه، ويعني ذلك أيضاً أن الائتلاف بحد ذاته يضمر اختلافاً وافتراقاً، وأن الاختلاف لا يقتصر على منابعه الظاهرية الواضحة فقط وإنما ينبع أيضاً من أكثر الأشياء والأمور ائتلافاً وتوافقاً، إلى درجة نشوئه وانبثاقه من الأمر الواحد. فاللفظة الواحدة المستعملة لأداء معنيين أو وظيفتين تعني أن الاختلاف والتعدد ينشأ في لب الأحادية، فالواحد يصبح متعدداً من غير أن يفقد صفته الأحادية، والتعددية بدورها يمكن أن تشكل كلاً منسجماً على المستوى الظاهري الذي يستشف من انحدار الدلالات المختلفة إلى جذر لفظي واحد في الحد الأدنى، على غرار المرايا المتعددة التي أشار إليها الشيخ الكبير محيي الدين بن عربي التي تؤكد تعددية الواحد وتنفيها في آن واحد، أو تذهب إلى أن الأحادية تشكل تتويجاً موضوعياً للتعددية وفق المنظور الديني التوحيدي: "تعددت المرايا والمشاهد واحد."

في هذه الفقرة فكرة أخيرة تتعلق بحالة التداعي التي سميت في الأدب الحديث تيار الوعي وتتصل مع حالة الجناس اللفظي من خلال تلقائية استدعاء اللفظة للفظة أخرى مطابقة لها أو مقاربة لها لكنها تنحو منحى مغايراً.

٥- الطباق والرؤية الضدية، والوعي بأن العالم متشكل من متناقضات تتجادل صراعاً أو توافقاً، ليس وقفاً على الفلسفة الأوروبية والجدلين الهيغلي والماركسي. فالديانات الآسيوية القديمة المانوية خصوصاً، أقامت العالم على التضاد الأبدي بين الخير والشر، وجعلت لكل منهما إلها يشارك الآخر ويصارعه من أجل التحكم بالكون، ولم تنسحب هذه المثنوية الضدية من الديانات التوحيدية (المسيحية والإسلامية) انسحابا كاملاً، فقد توحد الإله الواحد الأحد، لكن إله الشر في الديانات القديمة، استمر في الشيطان "الوسواس الخناس."

إن إكثار أبي تمام من قرن الشيء إلى نقيضه لا يمكن أن يصدر إلا عن وعي نافذ

باتساع المساحة التي يشكلها اجتماع الأضداد وشغلها حيزاً هائلاً يمكن أن يشمل تشكيل العالم، وفي إطار التشكيل الجمالي تصبح الأمور أكثر وضوحاً. فالنقيض يستمد قيمة جمالية إضافية من اقترانه بنقيضه، فالبياض يصبح أكثر بياضاً في مجاورة السواد، والعكس صحيح أيضاً. ولم يكن هذا الوعي الخاص بالتشكيل الجمالي طارئا في عصر أبي تمام ولم يكن أيضاً من ابتكاره، فقد كان شائعاً أن "الضد يظهر حسنه الضد،" حسب تعبير "أسطورة القصيدة اليتيمة."[٢٩]

لكن قرن الشيء إلى نقيضه عند أبي تمام يتجاوز الوظيفة الجمالية إلى رؤية ذات صبغة فلسفية عميقة وشاملة في آن واحد، وتتركز في جعل الشيء يلتزم صيغته الجوهرية القصوى، أو يلتزم صفته المثلى التي تصبح أشد بروزاً واتضاحاً حين تبدو مصحوبة بنقيضها الأقصى، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، وإنما يتجاوزه إلى إخراج الأشياء والعناصر البدئية التي يتشكل منها الكون من حالتها الساكنة المتراخية إلى جوهرها المتمثل في الحركة الدائبة المطلقة. وأقصى حالات الحركة التي يستطيعها العنصر تحدث عند صراعه مع نقيضه المطلق، فالحياة تتأجج ويبلغ التشبث بها أقصاه عندما تتواجه مع الموت. وقد امتلأت مشاهد صيد الثور الوحشي في الشعر الجاهلي بلوحات مشهدية آسرة للصراع العنيف بين الثور الوحشي وكلاب الصيد، فالشاعر الجاهلي لم يكن يجد أفضل من مواجهة الثور بأسباب موته المتمثل بكلاب الصيد الشرسة لجعله يلتزم أقصى حالات نشاطه وعنفه.[٣٠]

وإلى جانب الحركة التي يبتعثها صراع النقيض مع النقيض نجد أيضاً أن النقيض يتحول إلى نقيضه عندما يتطرف في التزام صفته الجوهرية التي جعلت منه نقيضاً بالأساس، بحيث يصبح التطرف في البياض سواداً، وأقصى اليسار يصبح يميناً حسبما يجري تداول ذلك في التعبير السياسي. ومن الواضح أن تطبيق ذلك في إطار الأشياء المحسوسة لا يمدنا بأمثلة مفحمة، وربما أدرك أبو تمام ما يعتور المتضادات الحسية من محدودية موضوعية تجعل تحريكها والمبالغة في التزام صفاتها الجوهرية عاجزين عن جعلها تتحول إلى نقيضها بالمعنى الحسي، فاللون الأسود مهما اشتد سواده لا يصبح بياضاً، إذا اقتصر التعامل معه على الإطار الحسي، ولكنه يمكن أن يصبح كذلك إذا اتخذ البياض والسواد بعداً ذهنياً، ولذلك كثرت في شعر أبي تمام المتضادات ذات الطابع الذهني التي تملك قابلية التحول إلى أضدادها موضوعياً، كالجد واللعب، والتعب والراحة، والعرس والمأتم، والظلام والنور، والصحة والسقم، والإعلاء والخفض، والفرحة والحزن، والحياة والموت، والحقيقة والمجاز، واليقين والظن، وغير ذلك مما يزدحم به شعره:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها 	تنال إلا على جسر من التعب[٣١]

. . .

لقد تركتني كأسها وحقيقتي 	مجاز وصبح من يقيني كالظن[٣٢]

فاستتباع التعب بالراحة أمر مفهوم، بوصف الراحة القصوى تفقد قيمتها وتصبح من غير معنى ومن غير متعة إذا لم تكن محصلة لدرجة عالية من التعب. ولكن المسألة تأخذ بعداً مثيراً في الوعي في البيت الثاني الذي تتماهى فيه أقصى درجات الحقيقة بالمجاز، فما أكثر الأشياء الحقيقية التي تبدو حقية ية إلى درجة استحالة تصديق أنها على ما هي عليه

في الواقع، فتصبح عندئذ حالة من حالات التغريب أو اللامعقول؛ إنها تصبح مجازاً قابلاً لغير إدراك ويفضي أيضاً إلى غير غاية. واليقين الواضح وضوح الصباح، والإيقان بانبلاج الصباح، الأمران كلاهما يلجان سبل الظن ولوجاً موضوعياً بسبب الخلخلة الجزئية التي تحدثها الخمرة في صحوة الذهن والوعي. وفي هذا السياق تخرج الخمرة عن وظيفتها المعتادة في إحداث النشوة وإلغاء الوعي، وتتحول إلى وسيلة أو أداة ذات طابع ذهني تساعد المتعامل معها على التزام زاوية جديدة للرؤية، وعلى هز المرئي وخلخلته في سبيل تمكين العين والوعي من اجتيازه والنفاذ منه إلى ما يمكن أن يقع وراءه. وفي ضوء ذلك تصبح الحقيقة أمراً غير نفسها، وما كان راسخاً كاليقين يصبح مهزوزاً قلقاً تتسرب منه الحقائق والأشياء المدركة بالحواس وتتفلت من الوعي والإدراك اليقيني مثلما يتفلت الزئبق من أصابع اليدين، ومثلما يتفلت الصبح من ثنايا الظلام في هذه التبادلية الرائعة بين وظائف عدد من الأضداد.

وسعى أبو تمام أيضاً إلى جعل الشيء يصل حد نقيضه حتى في الإطار الحسي الخالص في وصف المعركة التي يتحول ليلها إلى نهار بفعل النيران، ثم يتحول نهارها إلى ليل بفعل الدخان:

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى   يشله وسطها صبح من اللهب

ضوء من النار والظلماء عاكفة   وظلمة من دخان في ضحى شحب(٣٣)

ولتناول المتضادات قيمته الجمالية الكبرى أيضاً، فكما يقودنا التطرف في التزام الصفة الجوهرية إلى مستوى من مستويات النقيض، يذهب أبو تمام إلى أن أجمل ما في الشيء الجميل بلوغ ضده، أو قدرته على أن يشي بضده في الحد الأدنى، وربما كان حديثه عن مطر الربيع خير تمثيل لما نحن بصدده:

مطر يذوب الصحو منه وخلفه   صحو يكاد من النضارة يمطر

غيثان فالأنواء غيث ظاهر   لك وجهه والصحو غيث مضمر(٣٤)

إن أجمل ما في الصحو الربيعي الذي يعقب مطراً قدرته على أن يشي بأن المطر يكاد يقطر من نضارة هذا الصحو، فالنضارة تشيع في كل شيء بدءاً من النبات وانتهاء بالهواء الذي غسله المطر، بالإضافة إلى أن المطر الربيعي الناعم يبلغ حداً من الجمال يجعله متماهياً مع الصحو الذي يليه. إن جمال هذين البيتين لا يتلخص في مجرد ما سبق ذكره، فهناك أيضاً هذا التجادل المتنامي بين الصحو والمطر وتبادل التعاقب بين النقيضين وتعاقب انبثاق أحدهما عن الآخر، فالصحو يفقد صفته الجوهرية التي جعلته صحواً في غياب وجود المطر، فلا معنى لامتداح الصحو في فصل الحر والهجير على سبيل المثال: "إن الكلمة هنا لا تتناول من الشيء مظهره، وإنما تتناول جوهره، وهكذا يبدو أنها تنفيه فيما تثبته، وإنها تغيبه فيما تظهره."(٣٥)

٦- المشاهد الشاملة "البانورامية" والانزياح عن النسق السائد في تركيب الصورة المشهدية: إن تركيب الصورة التي تحتل قطاعاً مشهدياً شديد الاتساع ليس وقفاً على شعر أبي تمام، فقد عرف الشاعر الجاهلي تركيب مثل هذه الصور، والسيطرة الفنية عليها، وخصوصاً في إطار معاينة ارتحال الظعائن ومتابعة سيرها في الخلاء الصحراوي ذي الاتساع المذهل. ومعروف أن السيطرة بمعناها الفني على المشاهد ذات السعة المحدودة أو التصاوير

الصغيرة الجزئية أكثر يسراً من السيطرة علي المشاهد البانورامية الواسعة وخصوصاً إذا كانت هذه المشاهد تضج بالحركة والتموج. وقد وجد من تناول هذا الاتساع المشهدي الفذ الذي تكاد المشاهد الصحراوية أن تختص به في معزل عن متابعة الظعائن المرتحلة، كذي الرمة الذي جعل الاتساع الصحراوي يندغم بالاتساع الكوني العظيم ويتساوق معه في ما يشبه الترنيمة الكونية الخالدة التي تجمع الأرض الخلاء والتراب والإنسان والضياء والنجوم:

أقامت بها حتى ذوى العود في الثرى   وساق الثريا في ملاءته الفجر(٣٦)

ولكن يمكن الزعم أن أبا تمام هو الذي بلغ في بناء مثل هذه المشاهد البانورامية حد الذروة من خلال ما يختزنه المشهد الكوني الشامل المركب من تأمل عميق متأن في الكون والحياة والأشياء، ومن خلال زحم المشهد بالحركة والغليان، علي غرار تصوير المشاهد الربيعية في البيتين اللذين سبق ذكرهما، أو مشاهد المدينة المحترقة تحت وطأة المعركة:

حتى كأن جلابيب الدجى رغبت   عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

ضوء من النار والظلماء عاكفة   وظلمة من دخان في ضحى شحب

فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت   والشمس واجبة في ذا ولم تجب(٣٧)

ونجد الشاعر في بناء المشهد البانورامي يسعى إلى تغيير زاوية الرؤية بما يمكنه من الاشتمال الأمثل للمشهد المقصود بالمعاينة والنقل فيقف في الأعلى للإطلالة على المشاهد الأكثر اتساعاً وكأنه يستقل الطائرة:

أطلَّ على كُلى الآفاق حتى   كأن الأرض في عينيه دار(٣٨)

والشاعر كان دائم التعرض لما ينتاب الأرض من تحولات يفرضها تعاقب الزمن والفصول فيذكر الصيف والشتاء والربيع في مواضع متعددة، بحيث يأتي تحريك المشاهد الطبيعية الواسعة من خلال تتابع أحوال المناخ وتقلباته التي يزيدها الشتاء تحركاً وتقلباً، مما ينفي عن المشهد الطبيعي حالة السكون ويجعله مندرجاً في الحركية المطلقة للكون والحياة:

أما ترى الأرض غضبى والحصى قلقا   والأفق بالحرجف النكباء يقتتل

من يزعم الصيف لم تذهب بشاشته   فغير ذلك أمسى يزعم الجبل(٣٩)

وفي سياق المشاهد الكبرى الملأى بالحشود والكائنات والعناصر، يلفت نظرنا كثرة تناول الشاعر للموت، فقد كثرت مراثيه كثرة لافتة، بالإضافة إلى أن كثرة تناوله للشتاء يمكن عده تنويعاً إضافياً لموت الطبيعة وما فيها من عناصر. وصور الموت التي أوردها الشاعر لا يرشح منها ما يمكن أن نسميه قلقاً وجودياً ينتاب كينونة الإنسان ويجعلها عرضة للعصف والإصابة بالزوال السريع من غير جدوى. فيبدو أن الشاعر استكان للفكرة الذاهبة إلى أن التفكير بما يمكن أن يلي الموت عمل مجاني من غير جدوى، فاكتفى بالفهم الإسلامي التقليدي للحشر والثواب أحياناً، وتجنب الخوض فيها معظم الأحيان، وربما كان انصراف شاعر عباسي مثقف مرهف كأبي تمام عن التطرق إلى جوانب من الجدل الفلسفي لعصره انصرافاً واعياً ناجماً عن الإحساس بعبثية أن يأتي الإنسان إلى حياة آخرها الموت والهرم حسب تعبير الشاعر:

دنيا ولكنها دنيا ستنصرم وآخر الحيوان الموت والهرم(٤٠)

لقد تطرق أبو نواس قبله إلى جدل عصره حول الموت وما يليه وقرر الانصراف إلى عبثيته المعروفة:

يا ناظراً في الدين ما الأمر لا قـدر صح ولا جبر

ما صح من جميع الذي تذكر إلا الموت والقبر

فاشرب على الدهر وأيامه فإنما يهلكنا الدهـــر(٤١)

وتناول المتنبي بعد أبي تمام ما كان قد استجد وتتابع من نقاش حول الموضوع نفسه في خواتيم مرثيته لأخت سيف الدولة:

تخالف الناس حتى لا اتفاق لهم إلا على شجب والخلف في الشجب

فقيل تخلص نفس المرء سالمة وقيل تشرك جسم المرء في العطب

ومن تفكر في الدنيا ومهجته أقامه الفكر بين الجد والتعـــب(٤٢)

وأيا كان الموقف الفلسفي الذي صدرت عنه رؤى أبي تمام للموت، فقد تميز تصويره بحشد من التصاوير الكثيفة الشاملة المتراكبة التي تعطي تجسيداً حياً لما تعنيه فجائع الموت المميز، وانطباعاً شديد الواقع والوطأة لما كانت الفجيعة تحتله في نفس الشاعر، وربما كان غنيا عن البيان أن رثاء الآخرين يمكن عده مجرد مناسبة لرثاء الذات ورثاء مصائر البشرية، من غير أن يغيب عن ذلك إمكانية ربط مراثي أبي تمام ومراثي سواه من الشعراء العرب المفجوعين بما سمي بالندب الآسيوي الذي مازال مستمراً في المنطقة العربية عبر عشرات الصيغ والأشكال، ولنأخذ مثالاً واحداً من قصيدته المشهورة في رثاء محمد بن حميد الطائي:

فأثبت في مستنقع الموت رجله وقال لها من تحت أخمصك الحشر

وكيف احتمالي للسحاب صنيعة بإسقائها قبراً وفي لحده البحـــر(٤٣)

إن في هذه القصيدة من العناصر العلوية التي يأمل الشاعر أن تتجاوزها روحه وروح المرثي معا أضعاف ما فيها من العناصر السفلية، والعناصر العلوية لا يغيب عن جعلها في الأعلى شكل من أشكال الاعتبار بمعناه الديني الذي يشيع في النفوس لدى التعامل مع الفناء والموت؛ فهناك الله، والآمال، والأحاديث والذكر، والنصر، والحفاظ، والخلق، والروع، والحشر، والحمد، والأجر، والسندس الأخضر، والصبر، والروح، والكبر، والنشر، والنضر، والدهر، والغيث، والسحاب، والقطر، والطهر، والسلام، والكريم، والحر.

ولكن الذروة الفنية للقصيدة لا تقع في هذه العناصر العلوية، وإنما تكمن في غموض العوالم السفلية وعمقها الرهيب الذي يستثير الرعب والخيال ويجعله الشاعر منطلقاً للحشر الذي ينطلق بالضرورة الدينية من مستنقع الموت. لم يجعل أبو تمام الموت ناقة عمياء خبط عشواء، على طريقة زهير؛ ولم يجعله حبلاً له طول آجال البشر على طريقة طرفة؛ لقد جعل الموت مستنقعاً كريهاً. وطبيعة المستنقع أن أرضه رخوة زلقة، وأن جميع ما فيه كريه تبغضه النفس، وأن الفعل التلقائي الذي يقوم به الإنسان الفعلي في مواجهة المستنقع الفعلي يتلخص في تجنب الخوض فيه. فالمستنقع بما فيه من مياه عكرة وطحالب وأشنيات وكائنات

أخرى تجعل قاعه غير مرئي حتى لو كان قليل العمق، وقاعه الموحل الزلق قادر على ابتلاع الحيوات، من غير قدرة على معرفة المستقر الصلب الذي يحمل لزوجة القاع. وقد أدى تعاقب الجمل وأشباه الجمل في البيت واستعمال حرف الجر "في" الذي أفاد الدخول الكامل في المستنقع، والظرف "تحت" إلى الإمعان في تعميق عملية الموت وجعلها على ما هي عليه من رهبة وتلغيز. لقد مضينا مسافة ما باتجاه الأعماق السفلية من خلال الثبات في المستنقع، ثم تأتي كلمة الموت لتجعلنا نمضي مسافة أعمق في الانحدار إلى الأسفل، ثم يأتي الظرف "تحت" للمضي مسافة أخرى باتجاه المزيد من ظلام الأعماق، وعندما يأتي إسناد الظرف "تحت" إلى أخمص الرجل يسعى الشاعر إلى إبراز المفارقة بين العلو المفترض الذي يمكن أن يبلغه الميت في العالم الماورائي، والمصير الجمعي للبشرية التي جعل الشاعر حشرها ينطلق من تلك النقطة الغامضة تحت أخمص الميت، مع الإشارة إلى الدور الذي لعبه وعي المرثي في اختيار موته بوصفه سبيلاً للارتقاء إلى الأعلى، فقد جرى تأكيد ذلك في عدد من المواضع الأخرى من القصيدة:

فقد كان فوت الموت سهلاً فرده   إليه الحفاظ المر والخلق الوعر(٤٤)

هذا الاختيار يتأكد مرتين عبر الفعل الذي يلغي احتمالات التردد، وينهض في مواجهة رخاوة المستنقع وقاعه الزلق، ثم عبر الفعل الذي يتضمن وعياً نافذاً بعملية الاختيار ورجاء غامضاً بحسن المآل.

تلك هي بضع نقاط استطعت إبرازها مما أراه حياً في وعي عصرنا الراهن ومتقاطعاً مع رؤاه الجمالية من شعر أبي تمام، ولا أزعم أنها وحدها الأجدر بالإبراز، كما أنني لا أزعم أنني المتفرد الوحيد برؤيتها كذلك. فالمعروف أن أبا تمام في طليعة الشعراء الذين يمكن وسم شعرهم بما يسمونه الإشكالية، وقد حظي هذا الشعر بكثير من الدرس والنقاش الذي لم يحظ به سواه، وهذا مجرد جزء صغير مما يفترض أن يحظى به الشعر الذي اجتاز تخوم الزمان والمكان، وعجزت عن حده العصور. لقد تواشجت فيه عرى الزمان والمكان، واتسعت تخومهما لتسع آفاق نفوسنا التي يجعلها الواقع اليومي أضيق مما نستطيع على تحمل الضيق، ويجعلنا الشعر أيضا مضطرين لتوسيع آفاقنا التي يمكننا الشعر من وطئها والتجوال فيها إلى درجة جعلها مجالاً يومياً للعيش، مما يجعلها بدورها تشف عن آفاق جديدة والآفاق الجديدة لابد لها من إطلاق آفاق جديدة إلى ما لا نهاية.

(١) رومان ياكوبسون، **قضايا الشعرية**، ت. محمد الولي ومبارك حنون (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط ١، ١٩٨٨). والموقف الإنساني الذي يراه ياكوبسون موقفاً شعرياً يمثل عليه بحوار جرى بين مبشر مسيحي وإحدى قبائل العراة، إذ كان المبشر يقنعهم بضرورة ارتداء الملابس، بقصد الستر والحشمة، فأجابوه بأن لديه عضواً عارياً مشيرين بذلك إلى وجهه، وعندما قال لهم إن هذا العضو العاري مجرد وجهه، فأجابوه أنهم يرون كل عضو من أعضاء الجسد الإنساني وجهاً، ص ٦٠.

(٢) كمال أبو ديب، **في الشعرية** (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، ١٩٨٧)، ص ٢٠.

(٣) للمزيد عن الرؤيتين راجع: عبد الله إبراهيم، **السردية العربية** (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٢)، ص ٢١ وما بعدها. وقد رجع المؤلف في مناقشة الرؤيتين الكتابية والشفاهية للإنسان والوجود إلى عدد من الأصول التراثية التي ناقشت هاتين الرؤيتين في إطارهما الديني.

(٤) **نفسه**، وفي تحيز الأقدمين للرؤية الشفهية، ص ٣٣ وما بعدها.

(٥) الخطيب التبريزي، **شرح ديوان أبي تمام** (جزءان)، تقديم وفهرسة راجي الأسمر (بيروت: دار الكاتب العربي، ط ١، ١٩٩٢)، ج ١، ق ٢، ص ص ٢٦، ٢٨، مع الإشارة إلى أن الشارح لم يثبت البيت الثالث في طبعته، ولكني أوثر إثباته نقلاً عما اختاره أدونيس للشاعر، مدعوماً بجعل هذا البيت: "يخفي الزجاجة لونها" تتويجاً للنسق الذي ضم سياق التحدث عن الخمرة. راجع: أدونيس، **ديوان الشعر العربي** (ثلاثة أجزاء)، ج ٢، ص ص ١٩٩-٢٠٠، إضافة إلى عدّه من خيرة ما يمثل مذهب الشاعر، خلافاً لما ذكرته بعض طبعات الموازنة بين أبي تمام والبحتري من نسبة البيت الثالث للبحتري.

(٦) **شرح ديوان أبي تمام**، ج ١، ق ٧١، ص ٣٣٣.

(٧) **نفسه**، ص ٣٣٤.

(٨) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢)، ج ١، ص ٢١.

(٩) ت. س. إليوت، **مختارات شعرية** ، دراسة وترجمة يوسف سامي اليوسف (عمان، الأردن: دار منارات للنشر، ط ١، ١٩٨٦)، ص ٢٢.

(١٠) شوقي ضيف، **العصر الجاهلي** (القاهرة: دار المعارف، ط ١، ١٩٦٠)، ص ٣٠٦.

(١١) **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ج ١، ص ٢٧.

(١٢) أدونيس، **الثابت والمتحول** (ثلاثة أجزاء)، ج ٢، "تأصيل الأصول" (بيروت: دار الفكر، ط ٥، ١٩٨٦)، ص ١٨٨.

(١٣) **نفسه** .

(١٤) **شرح ديوان أبي تمام**، ق ٣٥، ص ١٩٣.

(١٥) الخطيب التبريزي، **شرح القصائد العشر** ، تحقيق فخر الدين قباوة (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط ٤، ١٩٨٠)، ص ١٣٨.

(١٦) **شرح ديوان أبي تمام**، ج ٢، ق ١٨٨، ص ٢٢٠.

(١٧) أدونيس، **الآثار الكاملة** ، م ٢ (بيروت: دار العودة، ط ٢، ١٩٧١)، "وقت بين الرماد والورد: مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف"، ص ٦١١.

(١٨) عبدالكريم الأشتر، **نصوص مختارة من الأدب العباسي** (بيروت: المكتبة الحديثة، ط ٢، ١٩٦٩)، ص ٣٧.

(١٩) **شرح ديوان أبي تمام**، ج ١، ق ٥١، ص ٢٧٨.

(٢٠) **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ص ٥.

(٢١) رفيق الصبان، "غروتوفسكي ثورة في المسرح المعاصر،" **مجلة الهلال** ، عدد شباط - فبراير ١٩٧١، ص ٤٥.

(٢٢) **مختارات من مواقف النفري** (عمان، الأردن: دار منارات للنشر، ط ١، ١٩٨١)، ص ٦.

(٢٣) ممدوح قشلان، **التذوق وتاريخ الفن** (دمشق: مطبعة الإنشاء، ط ١، ١٩٦٤)، ص ١٤٠.

(٢٤) **شرح ديوان أبي تمام**، ج ١، ق ٧٩، ص ٣٤٩.

(٢٥) **نفسه**، ق ٨١، ص ٣٦٠.

(٢٦) **نفسه**، ج ٢، ق ١١١، ص ٦.

(٢٧) **نفسه**، ج ١، ق ٥١، ص ٢٢٧.

(٢٨) **الثابت والمتحول**، ج ٢، ص ١٩٨.

(٢٩) **أحلى عشرين قصيدة حب** ، اختارها فاروق شوشة (القاهرة: مكتبة مدبولي؛ بيروت: دار العودة، ط ٢، ١٩٧٩)، البيت: "ضدان لما استجمعا حسنا والضد يظهر حسنه الضد،" ص ١٥٦. والقصيدة في الأصل مجهولة القائل - ولكنها منسوبة في المصدر آنف الذكر إلى "دوقلة المنبجي." وتنسب أيضاً إلى أربعين شاعراً، أشهرهم أبو الشيص، وعلي بن جبلة. راجع: مجموعة مؤلفين، **قراءات ونصوص في الأدب العربي** (الكويت: ذات السلاسل، ١٩٩٥).

(٣٠) وهب رومية، **الرحلة في القصيدة الجاهلية** (بيروت: مؤسسة الرسالة، ط ٢، ١٩٧٩)، ص ٩٧ وما بعدها.

(٣١) **شرح ديوان أبي تمام** ، ج ١، ق ٣، ص ٤٩.

(٣٢) **نفسه**، ج ٢، ق ٤٧٠، ص ٤٢٩.

(٣٣) **نفسه**، ج ١، ق ٣، ص ٣٩.

(٣٤) **نفسه**، ق ٧١، ص ٣٣٢.

(٣٥) **الثابت والمتحول**، ص ١١٦.

(٣٦) يوسف اليوسف، **ما الشعر العظيم** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ط ١، ١٩٨١)، ص ٣٦.

(٣٧) **شرح ديوان أبي تمام**، ج ١، ق ٣، ص ٣٩.

(٣٨) **نفسه**، ج ١، ق ٦٥، ص ٣١١.

(٣٩) **نفسه**، ج ٢، ق ٤٦٤، ص ٤٢٣.

(٤٠) **نفسه**، ق ٤٤٥، ص، ٤٠٤.

(٤١) أحلام الزعيم، **أبو نواس بين العبثية والاغتراب** (دمشق: دار الحقائق، ط ٢، ١٩٨٦)، ص ١٧٤.

(٤٢) **ديوان المتنبي، شرح العكبري** ، تحقيق كمال طالب (بيروت: دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٩٧)، ج ١، ق ١٨، ص ص ١٠٧، ١٠٨.

(٤٣) **شرح ديوان أبي تمام**، ج ٢، ق ١٨٨، ص ص ٢١٨، ٢٢٠.

(٤٤) **نفسه**، ق ١٨٨، ص ٢١٨.

جماليات الذاكرة وجدلية الحضور:
قراءة تأويلية في عينية القشيري

بشرى البستاني

– ١ –

عينية الصمة بن عبد الله القشيري(١)

حننت إلى ريّا ونفسكَ باعدتْ ... مزارك من ريّا وشِعباكما معا

فما حَسَنٌ أن تأتي الأمر طائعاً ... وتجزع أن داعي الصبابة أسمعا

قفا ودعا نجداً ومن حل بالحمى ... وقل لنجدٍ عندنا أن يودَّعا

ولما رأيت البشر أعرض دوننا ... وحالت بنات الشوق يحنن نزعا

تلفتُّ نحو الحي حتى وجدتُني ... وجعت من الإصغاء ليتاً وأخدعا

بكت عينيَ اليسرى فلما زجرتُها ... عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا

وأذكر أيام الحمى ثم أنثني ... على كبدي من خشيةٍ أن تصدعا

فليست عشيات الحمى برواجعٍ ... عليك ولكن خلّ عينيك تدمعا

– ٢ –

إذ ندخل عالم الشعر فإنما ندخل في عتمة اللغة التي تختزن كنوز الإبداع، وعلى قدر ما في المصابيح التي بأيدينا من طاقة على الرؤية تكمن قيمة الكنوز التي نعثر عليها فيه. من هنا فإن ما قيل عن الخطاب الشعري القديم من كون لغته ليست إلا أداة للتعبير عن الواقع وتشكيل مفاهيمه وأفكاره عن طريق الإخبار من خلال وظائفه الثلاث: المرجع والذاكرة التاريخية، والوظيفة الإفهامية، ثم الوظيفة الانفعالية التي تحصل بعد تحقق الوظيفتين السابقتين، ما هو إلاّ حكمٌ مجتزأ ينظر إلى الخطاب الشعري القديم بمنظار الخطاب النقدي المقارب للخطاب الشعري الجديد وطرق تشكله، وليس بآليات الخطاب النقدي المعاصر وحده من حيث الرؤية وقدرة التقنية على ولوج العالم الفني لذلك الخطاب. وعليه فإن قصائد تلك الحقبة المهمة إن كان بعضها لا يتسم بغموض يحجبها عن القارئ المعاصر، فذلك لا يعني أنها لا تمتلك ثراءً دلاليا ورؤى مضمرة تؤهلها للدخول في فضاء التأويل، وتضعها في صميم السؤال والاستفهام ومحاولة الكشف المشروعة، ولعله حق مشروع ذلك الذي يدفع كل جيل للنظر إلى تراثه بعينيه هو وليس بعيون الآخرين ممن سبقوه. ولهذا الأمر يُستدعى التأويلُ

للتوفيق ما بين النص القديم وبين الرؤية المعاصرة كونه استراتيجية شاملة وجذرية لصيانة أي نص قديم مهم من الترك والإهمال من خلال قراءة معانيه الخفية الماثلة في أعماقه.[٢] فالتأويل يسعى إلى السمو بالعمل الإبداعي عن القراءة السطحية المنعزلة أو المبسطة ويعمل على فتح النص من أجل تحقيق قراءات بعدد قرائه الجادين. من هنا تتجلى العلاقة الحميمة ما بين التأويل والتلقي، ذلك أن التأويل لا يتأتّى إلاّ للقراءة الجادة المعمقة من قبل متلقٍ قادر على الدخول في حوار جدلي مع النص لإثارته واستنطاقه، ويرجع بعضهم نظرية التلقي إلى اتجاهين: الأول يمثله إيزر الذي يركز الاهتمام على دور النص والقارئ معاً في إنتاج المعنى، ويطلق على هذا الاتجاه "التأثير والاتصال"، بينما يمثل ياوس الاتجاه الثاني في نظريته "التقبل والتلقي" التي تركز على دور القارئ وحده في إنتاج المعنى.[٣] وفضلاً عن أهمية تأويلية جادامير في التأثير على هذا الأخير، فجادامير (على العكس من هيدجر) لا يعنى بمادة الفن – أنغاما وألواناً وحجارة – ولكنه يعني بها الحقيقة الوجودية (المعاني) التي يشكلها الفنان في العمل الفني، والتي تتغير وتتحول وتنصهر في الشكل، وتصبح معطى جديداً ثابتاً قابلاً للمشاركة من قبل المتلقي الآخر. كما أكد جادامير أن العمل الفني لا يمكن أن ينفصل عن عالمنا الذاتي لأننا حين نفهم العمل فإننا نستحضر خبراتنا الذاتية وأن هذا العمل الفني إنما يثير فينا معرفة هي ليست ملك العمل نفسه ولا هي كامنة في تجربتنا وحدها، بل هي ناتج التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها العمل. وهذه المعرفة ما كانت لتكون لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل، وهو الذي يتيح لنا فرصة لمشاركة المتلقي في عملية إنتاج المعنى، فحقيقة الفن متغيرة لكن الوسيط (الشكل) هو الثابت أو المحايد إلى حد كبير مما يجعل تلقيه عملية ممكنة ومتكررة من جيل إلى جيل. كما يعود الفضل لجادامير في التأكيد على ضرورة عدم الاغتراب عن الظاهرة التاريخية المدروسة، فالتاريخ في رأي جادامير ليس وجوداً مستقلاً في الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة، كما أن الحاضر ليس معزولاً عن تأثير التقاليد التي انتقلت إلينا عبر التاريخ، فالوجود الإنساني تاريخي ومعاصر في وقت واحد إذ لا يمكن للإنسان تجاوز أفقه الراهن في فهم الظاهرة التاريخية. إننا إذ نحاول فهم الماضي علينا أن لا نكون في غيبة عن التقاليد والتاريخ والقيم التي جاءتنا عبر الزمن وشكلت هذا المحيط الذي نحيا فيه الآن، فعلاقتنا بالتاريخ يجب أن تقوم على الجدل والحوار.[٤] وبغض النظر عن النقد الذي وجه لموقف جادامير هذا بعدِّه الشكل الفني مجرد وسيط حامل للمضمون، إلا أن ما يعنينا منه في التعامل مع النصوص هو الموقف الحواري من التاريخ، فالتاريخ هو نحن بالأمس، والتاريخ هو حاضرنا في هذا الزمن، فهو إذن موجود فينا اليوم، متحرك من حولنا، وسيظل موجوداً متحركاً وجدلياً في الغد كذلك. من هنا فإن للمدونة التاريخية دورها المهم في عملية التأويل ومحاورة النص وفي فهمه وتفسيره واستنطاقه، وفي ترصين الإحاطة به.

- ٣ -

تعد أبيات الصمّة بن عبدالله قصيدة إذا اعتمدنا مقولتي الأخفش وابن رشيق وغيرهما ممن عدّوا القصيدة ما بلغت ثلاثة أبيات أو سبعة[٥] وقد أضاف بعضهم لهذا النص بيتاً أو بيتين (فأكثر) لكننا اعتمدنا رواية **حماسة** أبي تمام كونها في نظر الدراسة تشكل بنية أكثر اتساقاً وتماسكاً من الروايات الأخرى.

اعتمدت الدراسة قراءة القصيدة قراءة تأويلية، والقراءة التأويلية محاولة استكشاف وحفر في أغوار النص البعيدة. إنها مغامرة ذهنية مع اللغة ورموزها، ومع غير المقول فيها، واللامرئي المخزون في ذاكرتها، والذي يستمد منه المقول أصوله بطرق متعددة، فهو الاحتياطي الذي يجري الكلام عليه[٦] حيث تتعزز ثنائية الحضور والغياب التي لا غنى عنها لأي نص يحمل سمات معرفية.

ويفترض بالتأويل أن يحوم حول ذلك اللامرئي باحثاً عن الطاقة الكامنة التي تشع وراء ظلاله، وتنبثق من خيوط نسجه الدقيقة، تلك الخيوط التي تشكل نظامه الداخلي مانحة إياه نسقه الحيوي ورصيده الذي يسمه بالحياة والتجدد. وعندما تحدد القراءة موضع الطاقة في النص عليها أن تفهمه، والفهم هو الاستراتيجية المهمة التي تمنح النصوص قيمتها، فالتأويل لا يعمل على النص الماثل عياناً، بل هو يشتغل فيما وراء النص، لأن العمل في المرئيات لا يوصل إلا إلى شرح بناها السطحية، وذلك متاح لأية عملية تحليل تشتغل على المرئي، في حين أن اللامرئي غير متاح، فهو يتأبى على التحليل، ويقاوم فرص الظهور. وعليه فإن الدخول في متاهة اللامرئي عملية في غاية الخطورة إذا لم تكتنفها الدقة والحذر والخبرة المعرفية بنموذج النص موضوع الدراسة.

- ٤ -

الفضاء الشعري مصطلح شامل يتسم بالتشابك، ويصل حد التعقيد لأنه يكاد يستوعب العناصر والأبعاد والرؤى والأنساق والمفاهيم التي تشكل النص الشعري، ويوجزه بعضهم فيعده "الحيز الزمكاني" الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية، وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب[٧] وربما عدّه بعضهم "النص كله"[٨] ويؤكد كثيرون على ثلاثة عناصر فيه: المكان والزمان والرؤيا، للتلاحم ما بين الذات الشعرية - باثة الرؤى - وبين فضاء الزمان الذي يتشكل عبر الحدث في الفضاء المكاني.

يتمحور نص الصمّة حول فضاء مكاني مهيمن يمتد من بداية القصيدة حتى نهايتها ويستقطب المكابدات التي زخرت بها (مزارك، شعباكما، نجد، الحمى، نجد، البشر، دوننا، نحو الحي، ليتاً، أخدعا، كبدي، الحمى) ثم يلتحم الزمن بالمكان جارياً فيه، منهمراً في فضائه: أيام الحمى، عشيات الحمى.

وإذا كان نجد - الحمى - ريا - الفضاء الذي تمركزت حوله مفاصل القصيدة فإن هذا الفضاء يحيل إلى المشهد الصحراوي (ماضياً) فالشاعر يبدو وقد أخذ قلبه وعقله بذلك المشهد الشاسع الأليف المضيء الحنون، ذلك الفضاء الذي لم يكن دوماً علامة شتات وضياع وانفصال، مما يؤكد أن الشاعر العربي قد تمكن من أنسنته (كما يقول ديول) للوفاق مع صخوره وصمته ووحدته، مع صفائح ذهبه الشمسي المعلقة في السماء.[٩] فالسعة والامتداد ليست دائماً مثار فزع ووحشة وليست هي رمزاً للمجهول باستمرار. يقول باشلار: "عند بودلير تثير كلمة واسع الهدوء والسلام والصفاء، إنها تعبر عن اقتناع حيوي وحميم، إنها تنقل إلى أسماعنا صدى معتزلات وجودنا الخفية، لأن هذه الكلمة موسومة بعلاقة الجاذبية الأرضية. إن كلمة واسع يجب أن تسيطر على السكون الآمن للوجود".[١٠] وإذا كانت بطولة الذات الشعرية تتجلي في القدرة الخارقة على التكيف والتكييف نفسياً ومكانياً، فإن جزءاً

من ذلك الفضل يعود إلى فعل المكان في تلك النفس بلا شك.

إن نجداً هو الفضاء المكاني الذي وعى بؤرة الحدث التاريخي العربي بزحمة أضداده: الحرب - السلام، الكرم - البخل، الحرية - الاستلاب، الدم والخمر والخيل والليل، إلى غير ذلك من جدل الحياة العربية قبل الإسلام، ولعل مفردة (الحمى) تمكنت من تبئير كل دلالات الحماية النفسية للذات الشعرية الممزقة خوفاً وجزعاً ولذلك تكررت أربع مرات في النص، وجاء تكرارها متتالياً في الأبيات الثلاثة الأخيرة.

إن تكرار المفردات (المفقودة) والتي يبث لواعج الحنين في النص، يخلق إحساساً بالتواصل داخل الغياب، وبنسق غير منقطع هو نقيض الفناء والاندثار الذي يقترن بالغياب. فالزمن ذاته يبدو مشبعاً بتفاصيله وليس مصدراً مفتوح النهاية، ذلك التواصل الذي ينهض من أعماق القطيعة مؤسساً لتلاحم وجودي يقاوم الموت وعوامل الإفقار، وثمة ما هو طافح بحقيقته وتاريخه بات الآن غائباً أو في طريقه إلى الغياب، لكن هذا الموضوع - الذاكرة - هو الذي يختط واقعاً جديداً مركباً هو جدل الفقدان ذاته.[١١] ولعل هذه الحقيقة هي الرؤيا التي تحرك النص وتتحرك داخله وهي النسج المحكم الذي يشد عناصر الفضاء الشعري فيه، مكاناً وزماناً ماضياً يخترق الحاضر ليؤسس جذوره الحية في مستقبل قريب.

إن الزمن الذي تداخلت تشكيلاته بتشكيلات ذلك المكان الأليف الذي يبوح به النص كثيفاً عارماً بالجدل، لم يكن ليثوي في صيغ الأفعال ولا في زمنها النحوي، على أهمية ما يؤديه ذلك الزمن من تقاطع وتداخلات، بل كان يتبلور عبر حركة التوتر المتأججة في ثنايا القصيدة. إنه زمن الحنين الثاوي في أعماق أحداث تعاقبية - تزامنية تجمع أطراف مرحلة تاريخية كاملة تكمن في النص، وتتمظهر عبر تركيبه، وتشف ما بين حركاته الناهضة، إنه زمن الصراع الحركي الواثب بروحه الجدلي وهو يفتح نوافذ حميمة بواسطة التذكر على ماضٍ بدا تواجده في الحاضر طبيعياً لشدة حضوره فيه، حتى لقد تمكن النص من جعل ذلك الماضي ماضياً له صفة الواقعي المتحقق في الحاضر، حتى كأن لا مسافة بين زمن القص في سرديته الحاضرة وبين زمن الماضي التذكري، وكأن هذه الإطلالات في سرعتها وفي طابعها الحميم والتذكري الحي هي حضور عادي في زمن القص الذي يستمر متماثلاً في زمنها.[١٢]

وهكذا يثابر النص على تأسيس معناه من خلال علاقة متموجة، متواشجة ما بين جمالية الذاكرة المضمرة المتوهجة الطافحة بالحضور وبين توجس الآتي.

- ٥ -

لأهمية ربط الوعي بعملية التركيب الشعري لا بد من تأمل المخطط الآتي:

رقم البيت	الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر	الأسماء	الصفات والأحوال	الظروف	الحروف	أدوات العطف
١	حننت باعدت			ريا-نفسك مزارك-ريا شعباكما		معًا	إلى-واو الحال واو الحال من	
٢	أسمعا	تأتي تجزع		الأمر داعي الصبابة	طائعًا		الفاء ما أن أن	واو
٣	حل قل	يودعا	قفا ودعا	نجدا الحمى، نجد من		عندنا	الباء/ اللام أن	واو واو
٤	رأيت أعرض وحالت	يحنّ		البشر بنات الشوق	نزعا	لما دوننا		واو واو
٥	تلفتَ وجدتَ وجعتُ			الحي الإصغاء ليتا أخدعا		نحو	حتى من	
٦	بكت زجرت أسبلت			عيني الجهل الحلم	اليسرى	لما بعد معًا	عن	الفاء
٧		أذكر أنثني تصدعًا		أيام الحمى كبدي خشية			على من أن	ثم/ الواو
٨		تدمعا	حل	عشيات الحمى رواجع عينيك			الباء على لكن	الفاء الواو

ومن خلال جدولة التركيب اللغوي للنص الشعري يمكن ملاحظة ما يأتي:

١ - حاز الفعل الماضي الحضور الأعلى بين الأفعال في النص إذ سجل (١٤) حضوراً في الأبيات الستة المتتالية مما يؤكد تمركز حدث النص (الحنين) في الزمن الماضي وثويانه فيه.

٢ - يبدأ الزمن بالتأرجح والتهشم من خلال التأويل والتداخل في البيت الثاني، فالفعلان المضارعان: (تأتي وتجزع) لا يحملان معنى الحضور أو استمرار الحدث، بل يندرجان من خلال تأويلهما بمصدر ضمن النفي بـ (ما) قبل الصفة المشبهة، وكذلك كان الفعل (يودعا) في البيت الثالث.

٣ - ورد الفعل المضارع ثماني مرات، وكانت الصيغ الثلاث الأولى فيه مندرجة في التأويل بالمصدر كما ذكرنا، أما الفعل الرابع (يحن) فقد كان يفعل بعمق ومثابرة داخل الزمن الماضي وفي إطار الحنين إليه، مما يؤكد تواصل حالة اللوعة المسيطرة على الذات الشعرية في الحاضر الممتد نحو الزمن الآتي، أما الأفعال الأربعة الأخرى: (أذكر، أنثني، تصدعا، تدمعا) فقد اشتمل الأول منها على إدراك داخلي، بينما تميزت الأفعال الثلاثة الأخرى بحركات تصويرية في غاية الأهمية، لأن كل حركة منها ترتبط بوشائج قوية مع الفعل الأول، لأنه المحرك المشعل لصميم التجربة الشعرية اللاهبة (التذكر - الحنين) والمعبر عنها.

٤ - يوشك فعل الأمر الوارد في النص ثلاث مرات أن يغادر دلالته النحوية ليدخل في البيت الثالث في مهمة أسلوبية، وربما فعل ذلك في البيت الأخير، فصيغة: (قفا، ودعا) ليس أمراً للمثنى كما يوهم النص، بل هي "صيغة أسلوبية تربط القصيدة ربطاً عضوياً بأسلوب الصياغة الأدبية العربية مثل.. قفا نبك، ولا تلوماني، وخليلي، وصاحبَيَّ... كما أنه ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى: "ألقيا في جهنم كل كفار عنيد" (ق: ٢٤) وأسلوب التثنية في ذلك لا يعني مخاطبة المثنى وإنما هو خطاب أدبي مطلق، فالعرب تأمر الواحد والقوم بما يؤمر به الاثنان."[١٣] فإجلال المكان هنا يستدعي الإطلاق لرفع الشأن كما يستدعي استحضار الكل من خلال الدعوة إلى التعظيم، وهذا ما يمنح النص قيمة جماعية من خلال استنهاض فاعلية اللاوعي الجمعي الذي يموج في ثنايا القصيدة مستغيثاً، متشبثاً بالأرض (نجدا)، وبالحدث الذي سجلته الذاكرة التاريخية، ذاكرة (أيام الحمى) و(مَنْ حل بالحمى) قوم الشاعر الذين كان لهم أكبر الصدى في حياته بدليل ورود مفردة القوم (٣٨٢) مرة في القرآن الكريم، وورود الديار (٤٩) مرة.

٥ - تمركزت دلالات الأسماء في محور ثابت: (ريا - نجد)، استطاع أن يستقطب حوله ويجذب إليه كل مفردات الشوق والحنين والتوجع، وما يدور في فلكها من صبابة ودمع ومكابدات.

٦ - كانت نسبة الأفعال إلى الأسماء حسب حضورها في النص (٢٥/ ٣٠)، بينما شكلت نسبة الأفعال إلى الصفات (١/٢٥)، وتلك إشارة مهمة تفسر الفاعلية العالية والحركية التي اتسم بها السياق فضلاً عن دوران هذه الأفعال في دائرة إنسانية عارمة من حالة الحب وما يحيل إليه من وصل وفصل، وهيمنة حالة الفصل وما ينجم عنها من تأزم وتوتر وانفعالات.

٧ - وردت حروف العطف وحروف الجر والنفي والنصب والاستئناف وغيرها مما يسجله الجدول أكثر من ثلاثين مرة في صور ومواقع متباينة من النص، وإذا كانت الكلمات الكاملة لها مضمون أغنى وأكثر تحديداً من الحروف، فإن لهذه الأخيرة وظيفتها في التعبير عن العلاقات الداخلية بين أجزاء الجملة، وتمتاز بكثرة ورودها وأهميتها الخاصة في التراكيب العربية، وتمثل هذه الروابط أو الأدوات مرحلة الارتقاء اللغوي،[١٤] من هنا يشير الحضور

العالي لهذه الحروف إلى انبناء نص محكم النسج.

٨ - تشي حركة الضمائر في القصيدة بالآتي:

أ - ضمير المتكلم الذي يمثل الفاعلية والقوة ورد قلقاً، مستفزاً مجفواً:

"ولما رأيت البشر أعرض دوننا" ←—— حالة إحباط وجفاء.

"بكت عيني اليسرى" ←—— حالة جزع.

"تلفت نحو الحيّ" ←—— حالة استفزاز وقلق.

"حتى وجدتني وجعت" ←—— حالة توجع.

"وأذكر أيام الحمى ثم أنثني على كبدي" ←—— حالة لوعة.

لكن هذا الملفوظ الذي بث الوجع والقلق واللوعة في النص، إنما بث حالة عرضية نتجت عن قرار حاسم يتسم بالقوة والإصرار على المواجهة والمواصلة معاً.

ب - لم يحضر ضمير المتكلمين إلا في موضعين:

الأول: موضع ألم متأتٍ من وداع شيء أعظم من أن يودع:

"وقلّ لنجدٍ عندنا أن يودعا"

فالـ (نا) هنا التي تتماهي مع الأنا مرة وتشير إلى القوم مرة أخرى تبدو في حالة ضعف لأنها لا تستطيع دفع ذلك الأمر الواقع ولا تغييره.

في الموضع الثاني، يبدو الضمير في مشهد الرحيل مخذولاً موجعاً:

"ولما رأيت البشر أعرض دوننا"

لكن ذلك الخذلان يظل على مستوى الملفوظ كذلك، لأن المسكوت عنه يؤكد حالة القوة مرة أخرى إذ يصمد الضمير (نا) هو الآخر على قرار الرحيل.

جـ - ضمير المخاطب الذي تكمن فيه فاعلية الجدل والحضور بدا ملاماً وقع عليه تأنيب الراوي الخارجي: حننت، نفسك، مزارك، وإذ يلتحم المخاطب (أنت) بالغائب (هي) ليشكلا معاً واحداً متواشجاً: شعباكما وقد تداخلت شعاب أحدهما بالآخر، فإن هذا التلاحم الذي يرمز لأسمى عوامل القوة وأمضاها لم يستطع الصبر الخالص من الجزع في مجابهة عوامل الانفصال مما يشير إلى قوة قرار الراوي وشدة وقعه على القلبين معاً، إن أسلوب التجريد العربي القديم الذي يشكله الراوي الخارجي في مطلع القصيدة كان هو التشكيل الأكثر ملاءمة في النص لأنه منح المثالي حيزاً لتأنيب الواقعي الذي يحب ويجفو ويتفاعل ويعيش مشاعره وضعفه وحياته بجدلية وواقعية ظروفها الحركية. فالراوي الخارجي (المثالي) يلوم ويؤنب عبر دائرة داخلية مأزومة يؤول فيها كل شيء إلى التقهقر والغياب.

د - كان حضور ضمير الغائب الذي يمثل الماضي (الوصال، أيام وعشيات الحمى، ريا) حضوراً فاعلاً للأمس المنفلت قسراً، لكن هذا الغياب ظل غياباً تمويهياً. فالغائب ظل مسكوتاً عنه ومغيباً على مستوى التلفظ فحسب، لكنه ظل يحمل استفزازه عبر النص كله، إذ بقي فعل إبداع النص يكمن فيه، وظل الذي لم يقل عنه هو التحدي الخفي اللائب أمام أية

قراءة جادة لهذه القصيدة، وظلت (ريا) هي المرأة المحالة التي لم تحضر إلا بفعل غيابها، ولم يكن هذا النص ليكون لولا خفاؤها الذي تشي به كل لواعج النص دون أن تبوح، وتلمّح إليه دون أن تصرّح، بحيث صار الغائب إشارة لها دلالة أخطر من دلالات الحضور، وصارت الفجوة التي أحدثها غيابه في النص مكمن إحالات ثرية عمقت القصيدة من خلال الغلائل التي أسدلتها على المرأة الغائبة فيزيائياً، والحاضرة علامة حرة بالآثار العميقة التي نجمت عن غيابها، والشاخصة في القلب والذهن حضوراً شاملاً يبعث على الدهشة. فريا المغيبة قسراً هي الذات الباعثة على الفعل، المحركة للإبداع، بل هي صانعة خلود الشاعر نفسه، الكامنة المتغلغلة في حركة المستقبل المستمرة فيه، إشارة للتحول الكلي والتغير الشامل الذي سيكون. إنها امرأة منتجة، محولة، صانعة للحدث، فهي امرأة الحدث الفاعل الذي ينتج المعنى ويؤسس له، معنى الإنجاز ومعنى البث القاطع الذي يصنع الدلالة، وظلت (ريا) الغائبة هي نفسها الذات الفاعلة التي آل هذا النص بغيابها إلى الحدوث.[١٥]

ترى أية سلطة غيبت (ريا) هذا الغياب الكامل، وأي استلاب حجب عنا صوتها ومشيئتها وقرارها؟ أهو قرار الشاعر-الراوي الذي انغمر بمأساة خفائها حد تصدع كبده! لماذا إذن، وكيف؟ أم هو قراره الذي وقع ردَّ فعلٍ لقرار أقسى هو قرار حاجبيها ومانعيها ومستلبيها، قرار النظام والنمط والقبيلة. إن ريا التي انسحبت من ظاهر النص جسداً وأعضاء وصفات وملامح ورؤى وحوارات انسلت بعيداً لتثوي في أعماقه المضمرة، تحركه وتتوهج في مكنوناته وتوجه خطاه نحو المراد.

- ٦ -

إن حجم الحنين في النص يتطلب عمقاً عروضياً يتسع له، ومساحة تناسبه (راجع التقطيع العروضي للقصيدة في نهاية المقالة)، وإذا كان الحنين يتضمن توتراً كامناً يتنامى ببطء وتوهج، فإن البحر الطويل بامتداده الثماني وكثافة مقاطعه سيكون أقدر على تجسيد الحال من غيره، وهو ما دأبت عليه معظم قصائد هذا النوع في تراثنا الشعري، فقد نجح هذا البحر في تحقيق مجال أفقي للنمو والتصاعد من خلال طول تفعيلاته وكثافتها، كما حقق امتداداً عمودياً يتسع لتجذر وثويان ذلك الحنين، فمن مزايا الطويل أنه بحر باذخ لا يقبل الجزء ولا الشطر ولا النهك، ولا يقبل من التغييرات والجوازات إلا زحافاً واحداً وعلة واحدة، ففي أعماق هذا البحر يكمن تصميم ذاتي على التماسك من خلال احتفاظه باكتماله التشكيلي مما يجعله جديراً بالتعبير عن قرار الذات الشعرية الفاعلة المصممة في هذه القصيدة.

تألف النص من ثمانية أبيات شعرية مبنية على النسق العمودي الممتد بيتاً إثر بيت عبر ثمانية أسطر متتالية، وهذه التراتبية تؤكد أمرين:

الأول: النظام، وهذا واضح من الصورة العامة لتشكيل النص الشعري، فـ(٨) أبيات تحيل إلى (١٦) شطراً متماثلاً من حيث الطول إذ يتشكل الشطر الواحد من أربع تفعيلات، وينبني من (١٤) مقطعاً ليكون النص مشكلاً من (٦٤) تفعيلة بمقاطعها البالغة (٢٢٤) مقطعاً بالنمطين الطويل والقصير، (١٣٠) مقطعاً طويلاً، و(٩٤) مقطعاً قصيراً مما يشكل ٣٥٤ حرفاً، ٢٢٤ منها حرف صامت، و ١٣٠ حرفاً صائتاً.

الثاني: التكرار، من الطبيعي أن تظهر الحالة التكرارية مادام النسق الشعري يقدم خصائص تتماثل صورياً: (أبيات، أشطر، تفعيلات) وصوتياً: (وزن + قافية + روي) وهذا الصدى يمتد عبر زمن يأتي من الماضي السحيق ويتواصل رنينه في الزمن المطلق، وذلك ما يدفعنا إلى تحديد هوية النص كونه ينتمي إلى النسق الشعري العربي القديم، وتحديداً نسق ما قبل الإسلام سواء أكان منتجاً فيه أم كان محاكياً له. ولابد من الإشارة هنا إلى أن هذا التكرار لا يطول النغم ولا إيقاعات الشعر وألحانه، بل هو تكرار النظام الخارجي الذي تمكن من تقديم نماذج نغمية متباينة في البحر الواحد والقافية والروي الموحدين كذلك، وهو تكرار المقياس الوزني الذي تمكن من وزن وحمل واستيعاب ما لا يحد من الدلالات والأصداء الصوتية المحمولة. فالتفعيلة أو تفعيلات البحر الواحد ليست هي الشعر، وأوزان البحور ليست هي الشعر: الشعر هو ما تزنه التفعيلات من تشكيلات اللغة وما يصحبها وينتج عنها في القول الشعري، ويتغير نغم الشعر وايقاعاته ما تغير ذاك التشكيل، وإن كانت التفعيلة واحدة والبحر واحداً. فإذا كان الميزان في هذا الشعر مكرراً فإن الموزون مختلف نوعاً ونوعياً من قصيدة إلى أخرى لأن بحور الشعر هي مقاييس وموازين لا غير، بينما التشكيلات اللغوية التي توزن فيها تشكيلات تتباين، تحكم تباينها عوامل كثيرة تأتي شبكة العلاقات - صوتاً وتركيباً وأسلوبية ودلالة - في المستوى الظاهر من تلك العوامل، بينما تثوي في داخلها كل القوى المحركة والمتحركة، المتوهجة النامية التي لا يمكن الإمساك بها بسهولة لأنها تتصل بتجليات الروح المبدعة وعمق مقدرتها على تطويع الأدوات التي تجعل من الشعر شعراً يمتلك طاقته المدهشة على التجاوز والخلق وتأسيس المعنى.

وبتأمل النص يمكن ملاحظة الآتي:

* ورد جواز القبض (حذف الخامس الساكن) في (٣٠) تفعيلة موزعاً على الأبيات بأشكال مختلفة، بحيث لم يأت متطابقاً أبداً (باستثناء الأعاريض والأضرب) مما يدل على سيطرة القلق والاستفزاز المؤازرين لمشاعر الحنين في القصيدة والناجمين عن قرار الرحيل.

البيت الأول: (٥) زحافات موزعة على التفعيلات: ١، ٣، ٤، ٥، ٨

البيت الثاني: (٥) زحافات موزعة على التفعيلات: ١، ٤، ٥، ٧، ٨

البيت الثالث: (٣) زحافات موزعة على التفعيلات: ٤، ٥، ٨

البيت الرابع: (٣) زحافات موزعة على التفعيلات: ٣. ٤. ٨

البيت الخامس: (٣) زحافات موزعة على التفعيلات: ٤، ٥، ٨

البيت السادس: (٣) زحافات موزعة على التفعيلات: ٤، ٧، ٨

البيت السابع: (٤) زحافات موزعة على التفعيلات: ١، ٤، ٥، ٨

البيت الثامن: (٤) زحافات موزعة على التفعيلات: ٣، ٤، ٥، ٨

فقد حظي البيتان الأول والثاني بحضور هذا الجواز بنسبة عالية مما يشير إلى اقتران حضور القبض بزيادة التوتر والحاجة إلى التعبير بكتل صوتية ثقيلة وما يؤازرها من حركات قصيرة (ضمة، فتحة، كسرة) تحاكي الحركية الداخلية المتموجة، فالسكون سكونية وإلغاء للحركة، ولذلك دأب البيتان على نفيه وتغييبه بحركات متعاقبة حيث بدأت التفعيلة بالحركة

وانتهت بها في ثلاث مواضع من كل بيت (فعول) فضلاً عن حذف الساكن الخامس في تفعيلتي العروض والضرب، واستمر هذا الجواز حاضراً في النص معلناً عن التوتر واللا استقرار من خلال الضمة المستفزة الثقيلة التي ظلت معلقة على لام فعولُ بعد حذف نونها الساكنة. إن زمن الشاعر الوجودي تمكن من تطويع إيقاع البحر الطويل كي يكون المعبر عن حالة الانكفاء على الحنين بحيث صارت التفعيلة الواحدة متشكلة من (//٥/) ثلاث حركات وسكون واحد، أما مفاعيلن فقد بقيت بعد القبض على أربع حركات وساكنين (//٥//٥) إذ تلعب الحركتان قبل ساكن السبب الخفيف في موضعين من هذه التفعيلة دوراً في تحريك متواصل لتشكيلها مما يجعل زحاف القبض الوارد بنسبة ٦٤/٣٠ في النص هو الحالة الجوازية المهيمنة على الإيقاع في هذا النص، وليس هو الاستثناء الذي تلعبه التغييرات الطارئة على التفعيلة في العروض العربي.

* إن حركة القبض المتوترة المنكفئة بلهفتها على الشوق الذي تحاول الذات الشعرية كبح جماحه بجهد واضح هي الحركة المسيطرة على القصيدة، المنبثّة في جميع مفاصلها، المتمظهرة في مجمل تشكيلاتها على اختلاف مواقع التفعيلات التي وقع فيها هذا الزحاف. فالقبض يسرّع جريان الحدث كما يسرّع اندلاع العواطف والانفعالات، ويمكّن النص من احتواء ألوان الألم العنيف، فالساكن قيد على الحروف، يبطّئ إيقاعها، وقيد على المشاعر يهدّئ تدفقها، وحذف الساكن يرفع ذلك القيد ويسرّع الإيقاع، ودليل ذلك ما نجده من كثافة هذا الزحاف في البيتين الأول والثاني حيث احتوى البيتان على عشرة زحافات مما يؤكد دفقة المطلع التي كانت في قمتها الانفعالية وتصميمها على توجيه النص نحو البث العميق، فحركة القبض العروضي استطاعت أن تبوح بمشاعر الانقباض النفسي، والأسى الروحي وأن تعبر عنهما بشمولية.

* إن لاختلاف مواقع الزحاف بين شطر وآخر، ومن بيت لآخر أثراً مهماً على تنوع التموجات النغمية في البحر الواحد، وكذلك نوعية الأحرف التي تشكل المفردات الباثة للنغم، وما لكل ذلك من أهمية في تشكيل المعنى، فالنظام العروضي، قديمه وحديثه لم يكن يوماً ما قيداً على التعبير، أو حداً يمنع الدلالة من استغراق مداها، لأن التجربة المقتدرة هي وحدها التي تعرف كيف تستوعب المدى الذي تروم، كما تعرف كيف تسلك سبلها إلى ذلك المدى.

* في تسكين الحرف الأخير من عروض الشطر الأول من المطلع (باعدت) صمت وتوقف عن الحركة ورهبة واستلهام لخوف مبهم مما يمكن أن يؤول إليه الانفصال وفي "غياب الحركة الإعرابية إبهام وغموض في تحديد الدلالة."(١٦)

* يشكل فونيم الحاء (المهموسة) عنصراً صوتياً مهماً في النص إذ يطلع جذراً أولياً في أول مفردة في المطلع (حننت) ثم يزحف متسللاً إلى كل أبيات القصيدة حاملاً بامتداده ظمأه المتوتر وجذور عطشه الأليم ليبثها في كل أرجاء النص بوحاً حميماً يؤازره في ذلك صوت النون وما يبث من حزن وشجن ومواجد في (٣٨) حضوراً وهو الحضور الأعلى في القصيدة، وكذلك فعلت اللام التي وردت (٢٧) مرة والميم (٢١) مرة. ولا يخفى ما لهذه الأصوات من قدرة على إشاعة النغم الحزين في السياقات التي تتواجد فيها، وقد تضافرت هذه الأصوات بحضور عناصر بنائية أخرى كالتاء المهموسة التي تواجدت عبر أبيات القصيدة

كلها والسين المهموسة كذلك مع المدّ بأنواعه ما بين الألف ذات الحزم الصوتية العالية الوضوح والتي حضرت ثماني مرات في المطلع وحده مما هيأ فرصة لاستيعاب دفقات الألم المطلق فضلاً عن انعطاف المد نحو الواو والياء تلويناً وتغييراً إذ ينعطف الإيقاع هابطاً مرة وأفقياً مرة أخرى. أما العين التي بنيت عليها القصيدة رويا والتي حضرت (٢٥) مرة فهي أقصى الحروف في الحلق وأدخلها فيه، وكأن النص بانطلاقه من أعماق الذات اختار من الحروف - تعبيريا - أقصاها فضلاً عن جماليات هذا الصوت، فالعين أطلق الحروف وأنصعها جرساً، وألذها سماعاً ولا تدخل على بناء إلاّ حسّنته كما يقول ابن منظور[١٧] وهي حرف جذري فيما عمق وبعد غوره.

* وردت التاء المهموسة(٨) مرات في البيت الخامس مما عزز مشاعر القلق والاستفزاز والفزع من الفقدان الوشك، فضلاً عن تكرار (تاء الفاعل) التي كشفت تلك المشاعر حدثاً وزمناً - حول الذات الباثة مؤكدة بلورة الفاعلية في الذات الشعرية التي سيجلو التحليل أهمية قرارها.

* إن البث العميق الذي احتواه التشكيل اللغوي عبر أشطر القصيدة كان بحاجة إلى خلاص مما يجد، ولقد منحه النظام العروضي الذي ينهي البيت عند حدّ معين خلاصه في قافية متداركة مطلقة الروي منفتحة على المدى، تصل إذ ينفتح الروي بإشباع الفتحة ألفاً حدّها المتاح في الكشف عما سبق أن تراكم بكثافة داخل النص من لواعج وشجن.

- ٧ -

تنبثق الجملة الأولى في مطلع القصيدة عن مشهد شعري كامل يمتد من عصر الشاعر (الأموي) إلى أعماق عصر ما قبل الإسلام حيث ينبثق الحنين من اللحظة الطللية المتأججة في وقفة الشاعر العربي أمام اندثار الحياة وغياب علاماتها واندحار فعلها الإنساني أمام الفعل المهيمن للموت والغياب، وكأن المطلع يحرّض الذاكرة الجمعية على التأهب لحضور واحد من مشاهد الرحيل. فالحنينُ هنا فعل يثابر في توتره وفي جدل لواعجه، وفي حفره لمناطق السكون في النفس الإنسانية، حيث التناحر اللاهب ما بين لحظتي الحاضر والماضي بمشاعر الوجل المتطلعة نحو مستقبل يبدو غامضاً حيث لا تهيمن سطوة الماضي على الحاضر فحسب، بل هي تحجب المستقبل أو تكاد حينما يؤسس الماضي حضوره في أعماق الحاضر. فالتذكر هنا ليس محاولة لاستعادة الماضي فحسب، بل هو بعث وإضاءة له من خلال لحظة الحاضر المعتمة والمأزومة بعوامل الانفصال التي يلوب بها النص في سياق تصاعدي إشكالي يضع المتلقي في قلب المغامرة الشعرية التي ينفتح عليها البيت الأول. ففعل الحنين يأتي نتيجة لسلسلة متعاقبة من أفعال وأحداث تتشكل منذ لحظات ما قبل اضطرام حالة الحب عبر ظروف وصراعات وتناقض ومكايدات متباينة تظل تتبلور حتى لحظة قرار الرحيل. وهذه الظروف والأحوال والوقائع كلها متضمنة في زمن الفعل (حننت) وفي مكانه ولذلك جاءت الجملة مفعمة بالدلالة، يقابلها اسم (ريّا) المنشود عبر فعل الحنين: التعطش الظامي إلى الارتواء والخلاص.

إن قارئ قصيدة الصمة بن عبد الله القشيري، لكي يفهم اللوعة التي تزخر فيها، عليه أن يكون واعياً بكل فقدان العربي في صحرائه، وبكل عذاباته ومكابداته؛ عليه أن يكون قارئاً لشعر الأطلال وشعر الحب والرحلة والظعائن والرثاء، عارفاً بمغامرات لقاء العربي

وهجره، ومستوعباً لقيم العربي ومفاهيمه في التواصل والانفصال والحرمان الأبدي بسبب عدم اكتمال عدد النوق مهراً لمن يحب. فالنص استطاع أن يهشم كل الدلالات الشعرية العربية السابقة عليه، وأن يحول موادها إلى نوىً دلالية متولدة ومتحولة يتمثلها ويبني بها نصاً جديداً مشتعلاً بتوتر شعري يكتظ بالدلالات. فالجملة الأولى (حننت) تقوم بدور الوساطة ما بين المتلقي وبين تراث كامل من الصراع العربي قبل وبعد الإسلام، ما بين الحضور والغياب، الوجود والفناء، ما بين الاتصال والانفصال، ذلك الاتصال الذي يتماهى في أشد صوره حميمية وتعبيراً عن الانعتاق في حضور المرأة التي تشكل ترميزاً بالغ الأهمية لمقارعة فزع العربي في صحرائه، ومقاومته لعوامل الإقفار فيها، ومثابرته على تحدّي مأزق التشتت في فضاءاتها اللامتناهية من خلال اتحاده الوجودي بذلك المخلوق، رمزاً للخصب وعلامة للحرية، وحدثاً تراجيدياً طالما هزّ وجدانه وأثراه.

إن ريا التي تختصر تاريخ حضور المرأة في الشعر العربي، وتمثل روح الخصب والرواء والجدل وضراوة الحياة لا تختفي إلا لتعاود التجلي في البيت الثالث من خلال: (قفا ودعا نجداً ومن حل بالحمى..)؛ فالقصيدة تمثل الخروج من الوحدة بتماسكها الآمن إلى التنوع، من البؤرة إلى الإحالات، من الأصل إلى الفروع، إلى بلدان بعيدة مفتوحة أو في طريقها إلى الفتح وما يصحب ذلك من فزع الدخول في شتات الغربة والاغتراب. فاللوعة التي تحملها القصيدة ليست لوعة واحدة بل هي تراكم لوعات، والوجد الذي يفوح منها ليس هو وجداً واحداً بل هو مواجد مركبة، وليس الحنين المأزوم إلى (ريا) إلا حنيناً إلى حياة كاملة يحسّ الشاعر نحوها بالأمن والسلام، ويشعر بها الآن تنساب بعيداً منتزعة من أعماق روحه ذلك الأمن، مسلمة إياه إلى نوع من الجزع لا يصدر إلا عن الخوف الجارح من المجهول.

إن ذلك الزمن المفعم بقيمه العارمة يتمثل الآن جبلاً يحمل في علميته (البشر) مضموناً للبهجة الغاربة والفرح المعرض، ذلك الجبل الشاخص ترميزاً زمانياً ومكانياً لكل ما تتوق إليه نفس العربي من (البشر) وشهية السعادة، لكنه يرى كل ذلك معرضاً للرحيل شاء أم أبى، لا بل هو الذي يبادر فيقرر الرحيل. إن الشاعر مقبل على نفي نفسه إذن مادياً ومعنوياً، لكن المنفيّ قد لا يستسلم لعوامل النفي والانفصال، بل قد يوطن النفس ليخلق من عوامل نفيه سكناً جديداً للألفة والسكينة والتحقق، وذلك خيار ليس للذات المنفية من خيار سواه. أكان ذلك ما فعله الشاعر العربي بعد خروجه من القيم القديمة واطمئنانه إلى قيم الحضارة الجديدة نهاية عصر صدر الإسلام فالأموي وعبر المراحل العباسية بأسرها؟ هل تقول هذه القراءة: إن الشاعر مايزال حتى تلك اللحظة غارقاً في تاريخ كامن - نابض فيه - هو تاريخ قومه الماضي بقيمه التي لم يتمكن الإسلام حتى تلك الفترة أن ينال منها بعمق، ولم تستطع قيمه الجديدة أن تنتزع ما تجذّر منها في الروح العربية حتى وصل به الإيمان إلى قرار حاسم بالقطيعة معها يوم أدرك بوعي أنها لم تعد قادرة على أن تشكل منهج حياة جديدة منّى النفس بها وتمناها، فقرر التقاطع معها على الرغم من كل عوامل الجذب التي ماتزال تفعل فعلها في داخله. ريا، إذن، تختصر تاريخاً كاملاً من المواجد والمكابدات والجدب والخصب والضياع والأمن، تختصر الفرح والحزن واللوعة وعشيات الحمى وجمالية التذكر، والشاعر إذ تقع عيناه على الجبل الآن إشارة لكل شيء سيهجره، فإن ذلك الجبل بغربته وعزلته (وصموده كذلك)، إنما يذكره بالعزلة التي سيؤول إليها، وبالنفي الروحي الذي ينتظره. ولذلك تحركت نوازع الحنين لحظة الشروع بهجره، فسكونية الحاضر، وغياب التفاعل

الإنساني في (البشر أعرض دوننا...) هي التي استدعت الماضي بأشواقه وتعطشه وضراوة جمره، ويؤكد الراوي الخارجي قبل نهاية القصيدة ما أدركه في بدايتها من أن مواجع الانفصال عن ريا بجماليات قيمها الضارية في أعماق الروح أدت إلى تزامن العذاب واستمراريته في الحاضر، وذلك موافق لفعل الحنين الذي ظل يتنامى حتى حل تماماً محل الحاضر أو اندمج فيه ليبدأ من نقطة محددة فيواصل بثه باتجاه الآتي.

إن خطاب الراوي الداخلي يبدأ بالبيت الرابع، وينتهي بالسابع، وهذا يعني أن الشاعر خصص أربعة أبيات لكل راوٍ، وإذا كانت الأبيات الثلاثة الأولى المخصصة للراوي الخارجي مع البيت الأخير تقدم توصيفاً للمشهد عبر خطاب موجه إلى الآخر، وأن البيت الأخير الذي يعرض النتيجة على لسان ذلك الراوي، فإن الأبيات الأربعة المتتالية التي تخص الراوي الداخلي تستنهض التجربة، من الداخل عبر أحد أشكال السرد الذي يفرضه حال المتكلم. فالقصيدة بأكملها، وبكل ضمائرها المموهة ليست إلا مونولوجا داخلياً عنيفاً هزّ كيان الذات الأولى، فانفجر محتواها: الذات الثانية: (أنا) + الموضوع (هي). وعليه فإن ثمة اثنين من المرسل إليهما: الأول، وهو المرسل إليه في خطاب الراوي الخارجي، ويمثل مرسل الخطاب الداخلي، في حين يمثل المرسل إليه الداخلي ذات المرسل، وتبقى الأبيات الأربعة: (٤، ٥، ٦، ٧) داخل إطار الأبيات (١، ٢، ٣، ٨) وهذا يشير إلى هيمنة صوت الخارج على الداخل المنكفئ على حنينه وتوتره ولواعج شوقه، بدلالة صمت الداخل أمام صيغة الأمر الأخير الذي تمثل في: (خلّ عينيك تدمعا...) وذلك إشارة إلى استسلام صوت الداخل، واستجابته للأمر الذي يعد هنا دليلاً علي ذلك الحضور الباذخ للماضي المنصرم لكن هذا الذي يشير إليه السياق العام للملفوظ يخفي في داخله وفي بعض إشاراته حقيقة الداخل المتماسك الصانع للقرار القاطع، المتحمل لأعبائه ومكابداته (أن تأتي الأمر طائعا...).

إن مدار الدلالة الشعرية يعاود النهوض من جديد في البيت الثالث حيث الوقوف/ المغادرة أو الوقوف/ الوداع، وهو وقوف صار قدراً حتمياً يلاحق الشاعر ويسيطر على نصه، ويغزل دلالات النص بما ينتج عن الوقوف من هلاك وأسى، ثم يأتي البكاء ناتجاً نهائياً لكل ذلك. إنه الداء والشفاء، وهو البداية والنهاية، فالبكاء دلالة الدلالات التي تسيطر على الأبيات الثلاثة الأخيرة قطباً طالما استمد الشاعر العربي منه وجوده الأدبي، وعنصراً عضوياً كثيراً ما تمحور حوله النص، إذ كلما تبدّى قطب آخر غير البكاء بادر النص إلى إزاحته.[١٨]

وهكذا تعاود الدموع حضورها في البيت الثامن مادة شعرية مهيمنة تمزج العبرة بالتعبير والألم المبدع بالاستسلام لعوامل الإبداع، فالحنين، الجزع، داعي الصبابة، الوداع، الإعراض، بنات الشوق، التلفت، التوجع، الذكرى، إلى آخر مفردات النص، تدور جميعها في حقل دلالي واحد.

إن هذا النص يأتي معاكسا لحقيقة شعر الطلل، فالطلل ثابت وأهل الطلل راحلون، والشاعر باقٍ يبكي آثارهم، ويفتقد اللحظة الحضارية التي تمثلها تلك الآثار، الحي هنا. نجد، وأهله وعشياته (ريّا) باقون في المكان، لكن الشاعر هو الذي يتحرك هذه المرة. الشاعر، رمز الإبداع والجدل وثراء الوجود، هو الذي يبادر بالرحيل نحو زمن آخر ليواصل فيه فعله، ويواصل حركته في الحياة الجديدة، بها ومعها ومن أجلها.

إن هذه القراءة تفضي إلى أن النص يطرح حل إشكالية محاصرة الحلم الموصد على (المراد) المحفوف بالتوتر والممنوع، المؤطر بالقيود والأسوار التي تحول دون عبور الشاعر إلى حلمه المنشود (ريّا)، بكل المفهومات الإيجابية التي تكمن فيها، وتنبثق منها وعنها، لكن بقيم جديدة ومفاهيم يطمح الشاعر إلى ترصينها، ويضع الرحيل-الانفصال خلاصاً من إشكالية القهر التي تكتنفها، فالانفصال هنا خلاص من أجل التواصل-الخلاص، التواصل المنفتح على قيم الصفاء والثراء والتواتر. فالقصيدة تطرح العبور نحو الطرف الآخر حلا لكل تأزمات الزمن الماضي واختناقه وتوتره، تطرح القطيعة طريقاً للتلاحم الحميم المتعالي على الحرمان ومكابدات وجعه الممض، فالرحيل بهذا المعنى عودة إلى الينابيع، ونزوع إلى التحقق حيث تطلع الذات الشعرية معافاة من الأدران والحواجز التي تحول بينها وبين إرادة الحلم بدليل حضور البكاء مقاوماً للضعف الإنساني ومطهّراً منه وليس دليلاً عليه، فالانفصال عن ريّا - رمزاً وترميزاً - أمر ضروري لمعرفتها كما ينبغي أن تعرف، للتماهي بها، للدخول فيها، والرحيل عنها هو طريق البصيرة للعودة الرائية إليها في شمولية مطلقة متأتية من شمولية المكان؛ من نجد وصحرائها فضاءً. وشمولية الموقف الصلب تؤكده الذات الشعرية المتماسكة أمام اختيارها، على صعوبته وشمولية القوة المجابهة لمشاعر الحنين الضاغطة، ففارس الحب في النص فارس صارم صامد على الرغم من حضور العواطف الجياشة التي اتسمت بالتماسك هي الأخرى بعيداً عن أية بارقة جنسية يمكن أن تحيل إليها المفردات خارج النص.

إن الانصياع لصوت الخارج نهاية القصيدة وعي للضرورة لأنه قرار الداخل ولأنه خروج من القديم الذي شيد بنيانه الباذخ في الروح العربية لكن من خلال عوامل سلب جاذبة كان الإسلام هو حالة الإيجاب المفعمة بالحركة المتوازنة من أجل الدخول في الجديد المأمول.

من هنا يوحي النص أن قرار الغياب على الرغم من مرارته إلا أنه ليس القطيعة الأليمة كما يوحي الظاهر، لأنه رحيل مخضب بالدمع. وهذا الدمع صادر عن العين المبصرة التي ترى كل شيء وتميزه، فهو مطهر لبصيرتها من شوائب الماضي، مؤازر ومصاحب لتوجهها نحو الآتي فضلاً عن كونه يحيل إلى الماء، ومن الماء كل شيء حي، فالشاعر خارج من الزمن الماضي المثقل، داخل في حركة الحياة بقوانينها الجديدة الفاعلة المخصبة المتألقة والمتطهرة من القهر والقسر وعوامل الإفقار الروحي والمادي.

كما تشير القراءة إلى قضية بالغة الأهمية هي أن المرأة التي تمكنت من تحريك شعر حقبة تاريخية كاملة، وجوداً إنسانياً ورمزياً أسس المعنى وشكل الجمال واختصر الأنساب والألقاب تعظيماً لها وإجلالا لأثرها، فكان قيس ليلى وقيس لبنى وكثير عزة وجميل بثينة، مازال هو ذاته يعمل بمكابدة خفية في ذاته وفي غيره من أجل تحويل قيم تلك الحقبة إلى فعل بناء مهيمن قادر على قهر حالات السلب من أجل إزاحتها وإحلال عوامل الإيجاب الساعية نحو الاكتمال ما استطاعت الذات الإنسانية إلى ذلك سبيلاً. (فريّا) قيم تنمو بجدلية تتحرك وتحرك الآن في ضوء رؤية كلية مباشرة لكل المتاحات في المستقبل؛ إنها قيم تشكل نفسها على الدوام على هيئة كل يسعى بمثابرة إلى الكمال والتوازن في رحلة دائمة خارجاً من، وداخلاً في، وذلك ما تحاول هذه القراءة أن تصل إليه. فليس ثمة رحلة حقيقية ولا رحيل

في النص، وإنما هو انفصال عن مرحلة تاريخية مهمة ودخول في مرحلة جديدة بكل ما يحمله ذلك الجديد من سمات.

التقطيع العروضي للقصيدة

حننت إلى ريـــا ونفســـك باعـدت
ب - ب | ب - - - | ب - ب | ب - ب -
فعول | مفاعيلن | فعول | مفاعلن

مـــزارك من ريـــا وشـــعبا كما معا
ب - ب | ب - - - | ب - - | ب - ب -
فعول | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن

فـمـا حـســـن أن تـأ تـي لأمـر طائعـن
ب - ب | ب - - - | ب - - | ب - ب -
فعول | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن

وتجـــزع أن داع صـــصبابـــة أسمعا
ب - ب | ب - - - | ب - ب | ب - ب -
فعول | مفاعيلن | فعول | مفاعلن

قـفـاود دعـا نجـدن ومـن حلـل بلحـمى
ب - - | ب - - - | ب - - | ب - ب -
فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن

وقلـــل لنجـــدن عنـــدنا أن يوددعـــا
ب - ب | ب - - - | ب - - | ب - ب -
فعول | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن

ولمـــا رأيـت لبشـــر أعـــرض دوننا
ب - - | ب - - - | ب - ب | ب - ب -
فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعلن

وحـــالت بنات شـشـوق يحنـنـن نززعـــا
ب - - | ب - - - | ب - - | ب - ب -
فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن

تلفـفـتـــت نحو لحيـــي حتـتي وجدتني
ب - - | ب - - - | ب - - | ب - ب -
فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن

وجعت من لاصغـــاء ليتـــن وأخدعـا
ب - ب | ب - - - | ب - - | ب - ب -
فعول | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن

بكت عـيــني ليسرى فلمـــا زجرتهـا
ب - - | ب - - - | ب - - | ب - ب -
فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن

عن لجهـــل بعـد لحلـم أســبلتـا معـا
ب - - | ب - - - | ب - ب | ب - ب -
فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعلن

وأذكـــر أيـــام لـــحـمى ثمم أنثني
ب - ب | ب - - - | ب - - | ب - ب -
فعول | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن

على كـــبدي من خشـيتن أن تصـددعـا
ب - ب | ب - - - | ب - - | ب - ب -
فعول | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن

فليست عـشـيـيات لـــحمى برواجعـــن
ب - - | ب - - - | ب - ب | ب - ب -
فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعلن

عليـك ولاكـن خـلـل عـينيـك تدمـعـا
ب - ب | ب - - - | ب - - | ب - ب -
فعول | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن

(١) أبو تمام، **ديوان الحماسة**، تحقيق عبدالمنعم أحمد صالح (بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠)، ص ٣٦٥.

(٢) سوزان سونتانج، "ضد التأويل،" ترجمة باقر جاسم محمد، **مجلة الثقافة الأجنبية**، العدد ٣ (١٩٩٢)، ص ص ٦٦-٦٧.

(٣) فاضل تامر، **الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي** (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ١٩٩٢)، ص ٢٣٤.

كانت ظاهراتية هوسرل (١٨٥٩-١٩٣٨) هي الأساس الفلسفي لنظرية إيزر، فعملية القراءة عند إيزر هي نوع من العمل الظاهراتي، ونوع من الرؤية الظاهراتية للأشياء، ولذلك فالربط بين التصور الفلسفي عند هوسرل وبين تصور إيزر في فعل القراءة أمر لابد منه للوصول إلى رؤية واضحة لفهم أصول هذه النظرية (ناظم عودة، "الأصول المعرفية لنظرية القراءة،" مجلة **الأقلام**، العدد ١١-١٢ (١٩٩٣)، ص ٧٢) فضلاً عن إفادته من الجشتالت التي تؤمن بأن خصائص الكل تتشكل من مجموعة (الأجزاء) لكن كل جزء بخصوصيته المجردة لا يشكل وحده قيمة جمالية إلا إذا ارتبط بغيره من الأجزاء وحينها يتشكل الكل الفني بمجمل خصائصه الشاملة (عناد غزوان، **التحليل النقدي والجمالي للأدب** [بغداد: دار آفاق عربية، ١٩٨٥]، ص ص ١٥-١٦)، أما اتجاه ياوس فجذوره تمتد إلى أفكار جادامير الذي كانت تأويليته، رد فعل على صرامة المنهج النقدي آنذاك (الأصول المعرفية).

(٤) نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل** (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط ٤، ١٩٩٦)، ص ٣٩-٤٢.

(٥) يوسف حسين بكار، **بناء القصيدة العربية** (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٩)، ص ٢٨.

(٦) مطاع صفدي، **استراتيجية التسمية** (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ٢٨.

(٧) منيب البوريمي، **الفضاء الروائي في الغربة** (الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ١٩٨٤)، ص ٢١.

(٨) **نفسه**، ص ٥٢.

(٩) كما ورد في جاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا (بغداد: دار الجاحظ، ١٩٨٠)، ص ٢٣١.

(١٠) **نفسه**، ص ٢٢٢.

(١١) صبحي حديدي، "أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي،" **مجلة الدراسات الفلسطينية**، العدد ١٣ (١٩٩٣)، ص ١٧٤.

(١٢) يمنى العيد، **في معرفة النص** (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٥)، ص ٢٣٠.

(١٣) عبدالله محمد الغذامي، **الكتابة ضد الكتابة** (بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٩١)، ص ٢.

(١٤) مصطفى النحاس، **دراسات في الأدوات النحوية** (الكويت: شركة الربيعان، ط١، ١٩٧٩)،

ص ١٧-٢٤.

(١٥) الغذامي، **الكتابة ضد الكتابة**، ص ص ٧٦-٩٨.

(١٦) مصطفى السعدني، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث** (الإسكندرية: منشأة المعارف بالإسكندرية، د. ت)، ص ٥٩.

(١٧) ابن منظور، "مادة عين،" **لسان العرب** ، إعداد وتصنيف يوسف خياط (بيروت: دار لسان العرب، د. ت).

(١٨) الغذامي، **الكتابة ضد الكتابة**، ص ص ٣٥، ٤١.

استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف:
مدخل تناصي

سيد عبد الله

"بل الغريب من هو في غربته غريب"
"وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان،
ولا طاقة به على الاستيطان؟"

-- أبو حيان التوحيدي، **الإشارات الإلهية**

يتجلى الغياب كاستراتيجية نصية تمارس فعاليتها في الكثير من قصائد سعدي يوسف، للدرجة التي نستطيع عندها أن نعتبره مقوماً أصيلاً من مقومات خصوصية وتفرد تجربة الشاعر في سياق التجربة الشعرية العربية الحديثة ككل. وقد طرحت النظرية الأدبية المعاصرة مفهوم "الغياب" بصيغ تجلياته المتعددة تعدد من تمثل الغياب في كتاباتهم، وبخاصة نقاد ما بعد البنيوية، وهي صيغ يتقاطع معها الغياب في قصائد سعدي يوسف، لكنه ليس إياها، وتميزه عنها سماته الخاصة خصوصية تجربة الشاعر.

في الطروحات التي قُدم من خلالها مفهوم الغياب في النظرية الأدبية المعاصرة، على اختلاف منطلقاتها وتمايز صياغته تبعاً لذلك، إنما تتقاطع عند طرحها للمفهوم كمفهوم قرائي بالأساس؛ إذ المفهوم قرين وعي بعينه بالنص، يتشكل في ممارسة قرائية له. فيكون الغياب في النص نتاج فعل القراءة الواعي بإمكانات الغياب ودلالاته في النص، في حين لا تكون للنص نفسه فعالية في هذا الغياب إلا من خلال اللاوعي غالباً. وهو ما انعكس في الصياغة التي قدمها محمد عناني للمصطلح في كتابه **المصطلحات الأدبية الحديثة**:

> غياب، عدم وجود Absence: معنى المصطلح هو الإحساس بأهمية شيء ما بسبب غيابه أو عدم وجوده في الرواية. وحسبما يقول بيير ماشري Macherey في كتابه **نظرية الإنتاج الأدبي** *A Theory of Literary Production* (١٩٧٨) يعتبر "غياب" بعض الأشياء من المفاتيح الأساسية لفهم الرواية أو لبنائها، بل يمكن أن يكون من العوامل المتحكمة في معناها "الإيديولوجي". وكان ماشري، عندما كتب كتابه (بالفرنسية) عام ١٩٦٦، من أتباع ألتوسير Althusser الذي استعار مفهوم الغياب مما قاله فرويد عن "حيلة" الوعي في تحاشي ما لا يستطيع أن يواجهه؛ ومن ثم ينتهي به الأمر إلى "اللاوعي". وهو ما يسمى مفهوم "النقص" Lack. وقد

طبق ماشري ذلك على الرواية قائلاً إن الناقد يستطيع اكتشاف مغزى غياب شيء ما من الرواية، بنفس أسلوب التحليل الفرويدي. ويطبق جراهام هولدرنس Graham Holderness ذلك على روايات د.هـ. لورنس، خصوصاً رواية **أبناء وعشاق** ***Sons and Lovers*** قائلاً إن غياب الطبقة البرجوازية له مغزاه الكبير.(١)

ويتكشف بوضوح في كتابات نقاد ما بعد البنيوية المدى الذي تعول به طروحاتهم لمفهوم الغياب على مفهوم اللاوعي في النص؛ سواء كان اللاوعي الثقافي (دريدا، ألتوسير، فوكوه) أو اللاوعي الفردي (جاك لاكان) أو اللاوعي الإيديولوجي (ماشري، إيجلتون) أو حتى اللاوعي النصي (بارت) في حين لا نصادف عند هؤلاء مدى إمكانية إبراز النص نفسه للغياب، وتوظيفه كاستراتيجية نصية دالة.

وهنا تحديداً تبرز خصوصية الغياب في النص الشعري عند سعدي يوسف، ففي العديد من قصائد سعدي يوسف يبرز الوعي بالغياب كقيمة تشكيلية في النص، حيث ينبني النص على إيهام بأن نسق البنية الدالة للقصيدة لا يقدم سوى دلالته المباشرة، ولا يَعدُ بأكثر من ذلك، و لكن الكيفية التي يمارس بها النص إيهامه هذا لا تجعل المتلقي قانعاً بمَا تقدمه القصيدة بوصفه "الدلالة" بقدر ما تبث فيه القلق تجاه هذه الدلالة وتجاه الحرص على الإيهام بالمباشرة، مرسخةً لديه انطباعاً أولياً للتلقي بأن ثمة ما يغيِّبه النص ولا تكتمل بدونه للقصيدة دلالة. هذا القلق الذي تبثه القصيدة في المتلقي يكون دافعاً لقراءة أخرى أكثر تأملاً وتشوفاً لكشف الغياب فيها. وبذلك تكون القصيدة قد رسخت الغياب كقيمة في ممارسة إنتاج الدلالة. على الطرف المقابل من عملية إنتاج الدلالة في ذلك النص الذي رسّخ الغياب قيمة في الممارسة التناصية، تقع الممارسة التأويلية التي يقوم بها القارئ الواعي بفعالية الغياب في تشكيل النص من جهة، وبشروط الممارسة التأويلية واللعب مع النص من جهة ثانية. فمن خلال جدل القصيدة مع قارئها بين ما تَعدُ به في تكنيك الغياب وما تحققه منه، فإنها تصل مع قارئها إلى طريق ممارستها الدلالية الَتي يتحدد مداها بقدر استنفار القصيدة لوعي القارئ عبر غياب يستدعي تدارك القارئ وشحذ همته القرائية.

من هنا كان مصطلح الاستراتيجية strategy دالاً في هذا السياق؛ فالمصطلح، وإن كان متداولاً للدلالة على علم أو فن الحرب ووضع الخطط وإدارة العمليات الحربية، فإنه دال - كذلك - على البراعة في التخطيط والتدبير عموماً. ومن مشتقاته stratagem بمعنى حيلة حربية/حيلة أو خدعة/ براعة في الخداع. وهي الدلالات التي يبرزها تكنيك الغياب كاستراتيجية نصية عند سعدي يوسف. فبناء القصيدة على الإيهام، بالكيفية التي ذكرناها، شكل من أشكال الخداع الدال، والذي يمارسه نص سعدي يوسف الشعري ببراعة. ولم تكن دلالات التخطيط والبراعة في الخداع، كتكنيك دال في النص، لتتحقق عند سعدي يوسف إلا من خلال وعي بتكنيك الكتابة. ليس الوعي بتكنيك الكتابة فحسب، وإنما تلك الدرجة من الوعي التي تتيح هذه الإمكانات من لعب النص ضمن تحققه بممارسة لعبة الكتابة. وهو ما سيتأكد في قراءتنا اللاحقة لبعض نصوص سعدي يوسف.

وفي قراءتنا للنصوص هنا عبر مدخل التناص نتوسل بما يتجاوب به تكنيك التناص

مع مقتضيات تشكيل النص ذاته، وبما يتيحه التناص من إمكانات كشف للغياب في النص. فالنص، حسبما ترى جوليا كريستيفا "ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية."(٢) فإذا كانت عملية القراءة تعمل على تحريك ذاكرة النص التاريخية والكشف عن آثار النصوص السابقة فيه، فإن هذه الممارسة القرائية هي ما يطرحه النص نفسه شرطاً لكي "ينصاع" لفعل القراءة.

ولعل من أهم السمات التي تميز تكنيك التناص كممارسة دالة ضمن استراتيجية الغياب، ألا تكون عملية التناص في القصيدة خاضعة كليةً للاوعي الشاعر. فوعي الشاعر بممارسته التناصية شرط لتحقيق مبدأي القصد والتخطيط اللذين يتضمنهما مفهوم "الاستراتيجية". وهو ما يمكن تلمسه من الكيفية التي تشتبك بها القصيدة مع النصوص "الغائبة" أو "المغيَّبة" عنها، من خلال نسق العلاقات المتشابكة، والمضللة في الغالب، التي ينسج النص عن طريقها، ومن خيوط نصوص بعينها، نسيجه الخاص.

و لا نعني بوعي الشاعر بممارسته التناصية تصريحه المعلن أو الضمني بالنصوص التي يتناص معها، وإنما وعيه بفعالية التناص ضمن المنظومة الدالة في النص، وتوظيفه للتناص توظيفاً واعياً ليكون دالاً ضمن استراتيجيته الإبداعية للقصيدة. والتناص كممارسة نصية، على وجه العموم، قد لا يعول بشكل أساسي على الوعي؛ إذ إن كل نص يتناص – بالضرورة – مع النصوص والخطابات السابقة عليه، سواء كانت هذه النصوص ماثلة في الوعي لحظة الإبداع أو تمارس فعاليتها من وراء الوعي. بل قد تمارس النصوص من وراء الوعي فعالية أكثر تأثيراً في تكثيف الممارسة النصية للنص. وهنا يكون دور المتلقي الفاعل المدرك لهذه الحقيقة، فيسعى إلى تلمس العلاقات الخفية بين النص المتعين والنصوص الأخرى التي لا يصرح بها النص بالضرورة، وقد لا يعي إطلاقاً أنه يتناص معها تحديداً "فالنص يصير غنياً بالمعاني عندما يفلح القارئ في تركيب علاقات خفية بين عناصره وعناصر النصوص الأخرى"(٣) كما يقول عبد الفتاح كيليطو في واحد من أبدع الدراسات العربية للتناص: كتاب **الغائب**.

وهو ما يؤكده – كذلك – صبري حافظ في طرحه للمفهوم المقابل للتناص وهو التأويل:

> فاستراتيجية التأويل الأدبي التي ينطوي عليها النص تتوقف على حيوية المجال الحواري الذي لايمكن إثراؤه كلية دون أخذ الأفق التناصي كلية بعين الاعتبار. فما يميز الناقد عن القارئ العادي هو اتساع المجال التناصي الذي يطرح الناقد العمل في أفقه عن ذلك المجال الذي يتعامل معه القارئ، وكذلك حيوية العنصر الحواري فيه. وهو عنصر يزداد ثراء كلما زادت قدرة الناقد على استقراء البدائل المحذوفة والافتراضات المنفية التي يفرضها النص، أو بالأحرى ينطلق من المصادرة عليها.(٤)

إذا كنا قد سلمنا بأن الممارسة الدلالية، في ذلك النوع من الكتابة الذي تنتمي إليه

نصوص سعدي يوسف، تُمارس حسب المبدأ الذي أطلق عليه دريدا "اللعب" والذي يقوّض من خلاله مركزية البنية وجمودها، فإن الطرف الآخر في هذه الممارسة الدلالية، وهو القارئ، عليه أن يعي أن دوره في تلك الممارسة دور "الشريك" في عملية إنتاج الدلالة وأن ديناميـة هذا الدور وفاعليته في الممارسة رهنٌ بامتثاله، وتمثُّله كذلك، للمبدأ نفسه: مبدأ اللعب. ونحن نموضع القارئ هنا بوصفه شريكاً في عملية إنتاج الدلالة وفي الممارسة الدلالية للنص لنتجاوز مغالاة بارت، في جداله لإثبات دور القارئ كمنتج للنص وليس مستهلكاً له، بمنحه القارئ الدور الأول - وأكاد أقول والأخير - في عملية إنتاج الدلالة في النص، في حين تكاد تنمحي أمامه أية فعالية للنص نفسه في إنتاج دلالته.(٥)

ولندرك مدى فعالية دور القارئ في الممارسة الدلالية هنا، فإن ما أسميناه "استراتيجية الغياب" في شعر سعدي يوسف لا تكتمل له شروط التحقق إلا من خلال استراتيجية بعينها للقراءة تستطيع أن تتمثل شروط الممارسة الدلالية في النص ولا تعوق إمكانات تحققها أو تقسرها، بل تصل بهذه الإمكانات إلى طاقاتها القصوى التي قصد إليها النص أو لم يقصد، طالما أنها - في النهاية - جزء من إمكاناته الإبداعية ومن الآفاق المتاحة أمامه لممارسة "اللعب".

هذا التطلع في الممارسة التأويلية لا ينبغي أن يكتفي أو يرضى بالقليل من التأويل النصي، لأن النص نفسه لا يَعدُ بقليل من إمكانات تأويله. لذلك فإننا هنا لا نتطلع إلى ممارسة تأويلية فحسب، وإنما إلَى ما أسماه جوناثان كلر "التأويل المفرط" في جداله أمام أمبرتو إيكو الذي يدافع عن "التأويل المعتدل" الملتزم بالحدود. يقول كلر إن "التأويل يصبح مثيراً فقط في درجته القصوى. إن التأويل المعتدل، والذي يعبر عن إجماع، ورغم ما له من قيمة في بعض الظروف، فإنه قليل الفائدة."(٦) ويرى أنه

> إذا كان للنقاد أن ينفقوا وقتاً في التدبر واقتراح تأويلات، عندئذ يكون عليهم أن يطبقوا أقصى ما يستطيعون من جهد تأويلي، وأن يذهبوا بعقولهم إلى أقصى ما تستطيع. كثير من التأويلات "المتطرفة" مثل كثير من التأويلات المعتدلة، سيكون لديها بلا شك تأثير ضئيل، لأنه حكم بأنها غير مقنعة أو زائدة عن الحاجة أو غير متصلة بالموضوع أو مملة، ولكنها حين تكون متطرفة تكون فرصتها أفضل، مثلما يبدو لي، في تسليط الضوء على روابط أو تضمينات لم تلاحظ من قبل، أو لم يتم التفكير فيها بأكثر مما إذا كافحت لتظل محكمة أو معتدلة.(٧)

وقد اختارت الدراسة ثلاثاً من قصائد سعدي يوسف: قصيدة "باتنة"، من ديوان **من يعرف الوردة** (١٩٨١)؛ وقصيدة "الرسالة الضائعة"، من ديوان **جنة المنسيات** (١٩٩٢)؛ وقصيدة "الجنة"، من ديوان **قصائد أقل صمتاً** (١٩٧٩). ففضلاً عما تشي به هذه القصائد من غنى إبداعي وبراعة حرفية، من وجه العموم، فإنها تُعد، من الجانب الأخص، نماذج جيدة لدراستنا هذه تحديداً؛ لما تكشف عنه مر خصوصية استراتيجية التناص عند سعدي يوسف،

ومن خصوصية الرؤية الشعرية التي يستند إليها التناص فيها كجزء من استراتيجية الغياب ككل، في الآن ذاته. كما أن لترتيب قراءتها غاية تتمثل في استكشاف تنامي خط درامي عبر هذه القصائد، قد يكشف - في تصورنا - عن الرؤية الشعرية الكامنة فيما أسميناه "استراتيجية الغياب" عند سعدي يوسف.

***

باتنة*

جبالٌ، كمكةَ، جرداءُ

وادٍ، كمكةَ، لازرعَ فيه

وأنتَ الهلاليُّ

أفقرُ مِنْ ذَرَّةِ الرَّملِ

بدَّلتَ تيهاً بتيه.

في هذه "القصيدة" القصيرة للغاية، التي لا تتجاوز خمسة أسطر ولا تصل مفرداتها إلى ما يقارب العشرين مفردة، نستطيع أن نتلمس نموذجاً للفعالية التناصية التي تتسم بالزخم والكثافة، إضافة إلى ما تمتاز به من تكنيك خاص للممارسة التناصية في النص الشعري ضمن خصوصية التجربة الشعرية للشاعر.

تقوم القصيدة، بداية، على تقديم مشهد أو صورة تتسم بالاختزال والتجريد لفضاء المدينة التي وُضع اسمها عنواناً للقصيدة "باتنة" وهو فضاء صحراوي مطروح من خلال العناصر الأساسية والعامة للصحراء على وجه التجريد، دون تحديد لخصوصية هذا الفضاء بعينه: جبال جرداء / وادٍ لا زرع فيه. والقصيدة تقدم هذه الصورة للمكان بهذه العمومية والتجريد الشديدين لأنها لا تُعنى بتصوير المكان في خصوصيته أو لذاته، وإنما تصوره بهذا التجريد بوصفه خلفية عامة يمكن أن تستبدل بخلفيات أخرى مشابهة تكمن أهميتها التصويرية فحسب في وضعيتها كخلفية تُبْرِز الصورة من خلالها الذات الأكثر أهمية، وهي ذات الشاعر نفسه في علاقته بالمكان ووضعيته فيه.

فإبراز القصيدة لعنصر المكان، بدءاً من العنوان، وحتى الهامش الشارح أسفل الصفحة في الديوان، ومروراً بتصوير الفضاء المكاني وعلاقة ذات الشاعر بالمكان وتبدله من تيه إلى تيه، كل هذا لم يبرز عنصر المكان سوى بوصفه فضاء لتجاذب حضور وغياب صوت الشاعر وارتباطه بالمكان. فبعد التصوير التجريدي للفضاء المكاني تنقلنا القصيدة مباشرة إلى الإشارة لحضور ذات الشاعر ووضعيته في هذا الفضاء المكاني من خلال مخاطبته لذاته:

---

* باتنة: مدينة في الشرق الجزائري كانت أحد مستقرات الهلاليين في التغريبة.

وأنت الهلالي

أفقر من ذرة الرمل

بدَّلتَ تيهاً بتيه

وفي الوقت نفسه، فإن القصيدة التي جردت الفضاء المكاني وصورته خلفية تمنح من خلالها ذات الشاعر بروزاً تصويرياً، ومن خلال موضعته في الصورة، تسلبه الحضور الحقيقي في علاقته بالمكان فتتحدد وضعيته في هذه الصورة للفضاء المكاني الصحراوي بوصفه "أفقر من ذرة الرمل" وأنه كالهلالي الذي بدل تيهاً بتيه. وهو تصوير يسيطر عليه الإحساس بالتلاشي والشتات في المكان، بما ينتزعه من حال الحضور ولا يصل به - كذلك - إلى حال الغياب التام، ليظل في حال الشتات والتلاشي معلقاً بينهما.

والقصيدة حين تصل ذات الشاعر بالهلالي خاصة، في إعلان صريح بالتناص مع السيرة الهلالية يدعمه الهامش الشارح الذي صاغه الشاعر بدقة أسفل القصيدة، فإنها تتناص مع السيرة الهلالية من هذه الزاوية على وجه الخصوص: الغربة والشتات في العلاقة بالمكان. لذا كانت إشارة الشاعر الصريحة في الهامش لجزء "التغريبة" تحديداً من السيرة الهلالية واختياره المدينة التي كانت "أحد مستقرات الهلاليين في التغريبة" لتكون فضاء مكانياً للقصيدة. فالمدينة "باتنة" ليست دالة بوصفها مدينة في الشرق الجزائري، وإنما بوصفها مكاناً دالاً في علاقة البشر به بين الحل والرحيل.

والإشارة إلى "التغريبة" خاصة تتجاوب مع صورة "بدلت تيهاً بتيه" لتؤكد على دلالة الترحال والشتات والغربة، بل والاغتراب في المكان. ففي هذه الدلالة تحديداً يتماهى الشاعر مع الهلاليين في الإحساس بالتغريب والغربة، الذي يزداد ويتعمق مع الشعور بعدم جدوى الارتحال والانتقال من مكان إلى آخر لا ينتفي فيه - بدوره - الإحساس بالتلاشي والشتات والتيه. فالتشابه بين المكانين في القصيدة (باتنة ومكة) ليس تشابهاً تصويرياً شكلياً في كونهما فضاءين صحراويين، وإنما هو تشابه دلالي يصدر عن علاقة الذات بالمكان ودلالاتها.

التصوير الذي يصل ذات الشاعر، في القصيدة، بالهلالي في رحلته إلى التيه أصيل في نص سعدي يوسف. والتناص بين نص سعدي يوسف والسيرة الهلالية ليس عرضياً يرد في القصيدة فحسب، بل إنه يتكرر في قصائد عديدة تتقاطع مع سيرة بني هلال في التيمة التي ذكرناها وفي الدلالات المقترنة بها التي أوضحناها. فتيمة الهلاليين الرُحَل الباحثين عن وطن تيمة متكررة في تجربة سعدي الشعرية. يقول في قصيدة بعنوان "هلاليون":

للبلاد البعيدة

نحن نمضي ... وأين البلاد ؟

للسماوات نمضي

وأين السماء؟[٨]

فترتبط تيمة الهلاليين الرحل عند سعدي يوسف، دلالياً، بالعلاقة بالوطن في البلاد العربية على وجه الخصوص، أو لنقل بدلالة البحث عن الوطن عبر البلاد العربية. فترحال الهلاليين من شرق الجزيرة العربية إلى الجزائر صورة للرحلة عبر الوطن العربي استهوت سعدي

يوسف كثيراً في علاقته بالمكان/الوطن العربي:

أعمى

يطّوّف بين قرى الله الإحدى والعشرين

وحيداً

مكتنزاً بعماه

يضرب في التيه، وتسبقه في التيه عصاه.(٩)

فيمتد التيه مكانياً ليغشى البلاد العربية كلها. فلا تعود ثمة جدوى من الترحال عبر الوطن العربي في رحلة البحث عن الوطن، ولا فائدة من "التغريبة" عبر البلاد؛ لأن الغربة والرحيل ليسا إلا استبدال "تيه بتيه" في حين تنتفي العلاقة المنشودة بالمكان/الوطن:

وطنٌ بين حمدان والقيروان اكتفى بالقصيدة والخمر

قالوا: دمشق، وقلنا: الفراتان،

قال: اهبطوا أرض مصر ... إلى آخر السبحة الذهبية

كان الهلاليُّ سكرانَ في البارِ

لا مربطٌ للجياد

ولا ربطٌ للجنود

وقال: اهبطوا أرض مصر.

المراثي انتهت

والأناشيد لم تبتدئ.(١٠)

وهكذا تتحول العلاقة بالمكان/الوطن من الغربة إلى الاغتراب، فلا تعود ثمة جدوى للرحيل أو التغريبة عبر المكان. وهي الدلالة التي لعب التناص مع السيرة الهلالية دوراً هاماً في إنتاجها، سواء في هذه القصيدة أو في قصائد أخرى عديدة. ولكن ما يميز هذه القصيدة في تناصها مع نص السيرة الهلالية أن الممارسة التناصية فيها تنتهج استراتيجية خاصة في إبراز النص الذي تتناص معه والتصريح به أو مواراته وحجبه تبعاً لتكنيك تناصي يخدم رؤية شعرية بعينها وفهماً خاصاً للممارسة الدلالية وإنتاج المعنى.

إن حرص القصيدة على التصريح بالنص الذي تتناص معه (السيرة الهلالية) - سواء في متن القصيدة أو في الهامش الشارح للعنوان - ليس مجرد إعلان عن علاقة التناص وتصريح بها يسمها بالمباشرة، بل هو خطوة أولى ومرحلة أولية في الممارسة التناصية في القصيدة. فليست السيرة الهلالية النص الوحيد الذي يعمل داخل القصيدة، رغم هيمنته وبروزه تناصياً.

ثمة نصوص أخرى تزاحم السيرة الهلالية في القصيدة بشكل خفي في البداية حتى تزداد جلاء، مع التأمل، لتوازيه وضوحاً في التناص، وربما تفوقه أهمية في الممارسة الدلالية

للتناص في القصيدة. ولا يعني هذا أن هذه النصوص المتوارية قد تلغي التناص المعلن في حال بروزها، أو تقلل من أهميته في الممارسة الدلالية، لأن هذه الممارسة لا تتحقق ديناميكياً إلا في تفاعل هذه النصوص جميعاً تفاعلاً خلاقاً ضمن الاستراتيجية التي تضعها القصيدة لممارستها التناصية.

قد يستدعي التصوير الذي بدأت به القصيدة للفضاء الصحراوي تراثاً تصويرياً للصحراء في نصوص التراث العربي عموماً، لكن ثمة دلالات في القصيدة تستدعي نصوصاً بعينها. فتحديد مكة خاصة وتكرارها في السطرين الأول والثاني كفضاء صحراوي موازٍ لفضاء باتنة لا تبرره السيرة الهلالية، حيث إن مكة لم تكن منطلق الهلاليين في رحلتهم في السيرة. فهل يمكن لنص آخر أن يبرر التصوير المكاني لمكة تحديداً؟

ربما يساعدنا في ذلك التركيب الأسلوبي للوصف في: "واد، كمكة، لازرع فيه" إذ يحيلنا إلى نص بعينه آن أوان استدعائه في التحليل؛ وهو النص القرآني، وما يستدعيه معه من نصوص تتعلق بقصة إبراهيم عليه السلام التي ورد هذا الأسلوب التصويري في سياقها: "ربنا إنِّي أسكنتُ من ذريتي بوادٍ غير ذي زرعٍ عند بيتك المحرم، ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدةً من الناس تهوي إليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون"(سورة إبراهيم، آية٣٧).

لماذا قصة إبراهيم تحديداً؟ وما علاقتها بنص السيرة الهلالية؟ ولماذا تقرنهما القصيدة معاً في هذا السياق؟

لعل تيمة الغربة في المكان والترحال من مكان إلى آخر، اضطراراً أو اختياراً، تكون مبرراً لاستدعاء قصة إبراهيم في هذا السياق. ولعلها تكون بداية، أيضاً، لتلمس العلاقة النصية بين قصة إبراهيم والسيرة الهلالية وتفاعلهما ودلالة ذلك في القصيدة. وقد كان إبراهيم، سواء في القصص القرآني أو في الإسرائيليات، أكثر الأنبياء ارتحالاً، وكان ارتحاله غالباً ما يكون اضطرارياً، سواء بأمر إلهي أوفراراً من خطر ما - أو لنقل من سلطة ما. والأنبياء في القصص القرآني يرتحلون - مثله - فارين من خطر ما، متلمسين النجاة في الرحيل؛ كما في قصص مريم أو موسى أو يونس أو محمد... إلخ.، إلا أن أياً منهم لم يكن ملازماً للترحال كإبراهيم. وهي سمة تصله بالهلالي في قصيدتنا، والأهم أنها تصله - كذلك - بمن اقترن بالهلالي نصياً في القصيدة: الشاعر نفسه في علاقته بالمكان/الوطن وغربته فيه.

لماذا مكة، إذن؟ وما صلتها بالدلالات التي أوضحناها في قصة إبراهيم وفي السيرة الهلالية من قبلها؟

لقد وصف الشاعر باتنة في هامشه بأنها كانت أحد مستقرات الهلاليين في التغريبة، أوَلا ينطبق هذا الوصف نفسه على مكة في قصة إبراهيم؟ أوَلم تكن مكة أحد مستقرات إبراهيم في تغريبته؟ أولم يصور النص القرآني حالة الصراع عند إبراهيم بين الإقامة في مكة مع زوجته وولده وبين الأمر الإلهي بالرحيل، في علاقة قلقة بالمكان؟ فمكة بالنسبة لإبراهيم كباتنة بالنسبة للهلالي ولمن اقترن به في القصيدة - الشاعر - لا تحققان مفهوم "المستقر" أو الإقامة والاستيطان المأمول، سواء في قصة إبراهيم أو في قصة بني هلال.

الترحال في قصة إبراهيم تقترن به دلالات تمتاز بها القصة دلالياً - في القصيدة -

على الترحال في سيرة بني هلال. فمن ناحية كان ترحال الهلاليين في الاتجاه غرباً من شبه الجزيرة العربية إلى أرض تونس مروراً بمصر وليبيا، في حين تعدد ترحال إبراهيم شرقاً وغرباً عبر البلاد العربية؛ إذ كان موطنه وادي الرافدين ثم رحل إلى فلسطين ومصر ثم إلى الجزيرة وإلى أرض العراق. ومن ناحية أخرى أكثر دلالة فإن رحيل الهلاليين غرباً نحو تونس كان الدافع وراءه إنقاذ القبيلة من هلاك القحط، أي في ظل الجماعية، بينما كان ترحال إبراهيم فردياً قرين الوحدة يجعله أشبه بالمطرود أو المطارد. بما يجعل قصة إبراهيم أكثر دلالة على حال شاعرنا في علاقته بالمكان/الوطن. ويجعل التناص المتواري معها ذا فعالية أكبر من التناص المصرح به مع السيرة الهلالية.

وإذا استدعينا، على ذكر العلاقة بالمكان/الوطن، علاقة الشاعر نفسه بوطنه (العراق) ونفيه منه ورحيله متنقلاً عبر البلاد، فأين العراق في قصة إبراهيم؟

هل هي مصادفة أن يكون العراق الذي نفي منه سعدي يوسف من قبل السلطة فيه هو نفسه العراق الذي يفرض عليه النمروذ سطوته وجبروته ويُعمل فيه طغيانه في قصة إبراهيم؟ لا أظنها مصادفة وإنما هي مستوى من مستويات الفعالية التناصية الدالة لقصة إبراهيم مع نص سعدي يوسف. فهذه القصة حين جعلها النص تتوارى خلف نص مصرَّح بالتناص معه إنما أكسبها، من خلال هذا التكنيك، حضوراً نصياً أكثر فعالية بعد أن جعل هذا التناص المصرح به قبلها بمثابة مهاد يهيئ ذهن المتلقي دلالياً لفعالية بعينها يمارسها النص المُغَيَّب.

***

الرسالة الضائعة

ستجيءُ الحمامةُ

وسألمحُ دورتها من هنا

سوف تبدو الخوافي من البعدِ

بِيضاً

رماديةً

تتواثبُ في خفقاتِ الجناحين، إذْ يهبطان

هنا

وأنا من مكاني الذي لا يُرى

سأقيمُ الصلاة

السلام على معشر الطير أنَّى تهادى جناح ...

ربما كنتُ أهذي

ولكن ...

ستأتي الحمامةُ

فأنا الأعرفُ، الآنَ، بالأرضِ والريحِ

حتى وإنْ كنتُ أعمى، هنا

غافلاً

نافلاً

لا يراني أحد ...

منذ سبعِ سنينٍ ولا شيءَ يدخلُ في مَكْمني

لا أحد ...

غيرَ ما تُرسِلُ الروحُ،

أو غير ما يتناثر مِنِّي على كُوّةِ البرجِ

حَباً

وماءْ.

تقوم القصيدة على تيمة العراف الأعمى، العالِم بما يجهله الآخرون الذين يعجزون عن بلوغ مدى رؤيته، رغم عماه. إنه العراف الذي لا يملِك إلا يقيناً ينكرونه عليه فيمعن في إشهاره في وجوههم والزهو بما اختُص به دونهم. قد لا يملك "اليقين" على سبيل الإطلاق، لكن حسبه أنه مدفوع بيقينه هو، بيقين ذاتي قد يكون سبباً ونتيجة، معاً، لاغترابه ووحدته وتفرده.

هذه التيمة التي تنطلق منها القصيدة تتكرر في قصائد عدة من الديوان نفسه الذي وردت به القصيدة **جنة المنسيات**، بل إن هذه التيمة تصل معظم قصائد هذا الديوان ببعضها وبقصائد الديوان التالي له أيضاً **الوحيد يستيقظ**، فيما يمثل خاصية ملحوظة تسم استراتيجية التناص عند سعدي يوسف هي إنتاج النص لشفراته التناصية الخاصة التي تصل فعالية تناص القصيدة بسياق نصي أكبر يتمثل في النص الشعري للشاعر على الإجمال. وهي تقنية من تقنيات التكثيف الدلالي للنص، من خلال مزيد من تفعيل طاقاته الإنتاجية للدلالات عن طريق وصل مجال فعالية الممارسة الدلالية والتناصية للنص بمجمل النصوص الأخرى للشاعر.[(١١)]

في هذه الاستراتيجية التناصية تتكرر تيمة العراف الأعمى كتيمة محورية في معظم قصائد الديوان، حتى وإن لم ترد في النص لفظاً أو صراحةً. وصورة العراف الأعمى في هذه القصيدة "الرسالة الضائعة" قد لا تتطابق حرفياً مع صورته في قصائد مثل: "الطريق"، "نهايات"، "نوم الضحى" التي تقترن فيها تيمة العراف الأعمى بالفضاء التاريخي والمكاني للعراق في العصر العباسي تحديداً. فتتراوح شخصية الأعمى العراف أو العارف المغترب بمعرفته والمضطهَد كذلك، ما بين أبي العلاء المعري وبشار بن برد في اغتراب الأول (راجع

قصيدتي: "الطريق"، "نهايات") والمصير المأساوي للثاني (راجع قصيدة: "نوم الضحى"). وقد تتلبس كائناً آخر: الفنار الأعمى في قصيدة "النور". ولكن يجمع هذه القصائد جميعاً المشترك الجوهري بينها؛ وهو الكائن المأزوم بهاجس اليقين والمعرفة، المأخوذ بهما والمغترب بسببهما أيضاً. ومن المهم هنا أن هذا العراف الأعمى يتراسل مع النموذج الأعلى في الأدب للعراف الأعمى (تريسياس) في **أوديب** سوفوكليس، محملاً بكل دلالات اختصاصه بالمعرفة ومعاناة اغترابه بسبب هذا الاختصاص ذاته.

ولكن ما الذي تختص به هذه التيمة - المتكررة في الديوان - في هذه القصيدة تحديداً "الرسالة الضائعة"؟ وما الذي يميز ممارستها التناصية مقارنةً ببقية القصائد التي تتكرر فيها تيمة العراف الأعمى؟

يلعب التناص الداخلي فيما بين قصائد الديوان دوراً هاماً في تكثيف دلالات هاجس اليقين والمعرفة المقترنة بتيمة العراف الأعمى في القصائد. ولكن هذه الدلالات ذاتها والتيمة ذاتها لا تكتسب كثافتها الدلالية ولا تكتمل لها طاقتها التناصية في هذه القصيدة بالتناص الداخلي وحسب وإنما ثمة فعالية تناصية أخرى تنتظر دورها في إغناء النص. هذه الفعالية تأتي من إحالات أسلوبية - متخفية داخل نص القصيدة - إلى النص القرآني، خاصةً في قصة سليمان: "السلام على معشر الطير أنى تهادى جناح" و"فأنا الأعرف، الآن، بالأرض والريح."

فالاختصاص بمعرفة منطق الطير والمعرفة بأسرار الأرض والريح اقترن في النص القرآني بسليمان وأبيه داود عليهما السلام، بل وكان هذا الاختصاص بالعلم والمعرفة مناط سلطانهما في الأرض، كما ذكر القرآن. وتيمة العراف في القصيدة لا تشتبك مع قصة سليمان في النص القرآني لاستدعاء سلطان سليمان وملكه؛ وإنما لكونه "الأعرف"، ليس بالأرض والريح حصراً، وإنما اختصاصه بالمعرفة بإطلاقية صيغة التفضيل له، في مقابل الذين ينكرون عليه فضل هذا الاختصاص بالمعرفة والعلم واليقين الذاتي، "حتى وإن كنت أعمى هنا/غافلاً/نافلاً/لا يراني أحد ..."

فهو هنا يستدعي من قصة سليمان سلطان المعرفة الذي أوتيه سليمان فكان مرجع التفضيل له، أو كان سلطانه "ولقد آتينا داود وسليمان علماً وقالا الحمد لله الذي فضلنا على كثير من عباده المؤمنين" (سورة النمل، آية ١٥) وهذا الاختصاص بالعلم هو ما يباهي به سليمان الناس "يا أيها الناس عُلِّمنا منطق الطير" (سورة النمل، آية ١٦) فالعلم هو ما جعل له سلطاناً، أو هو سلطانه كما يطرحه النص القرآني، بل هو السلطان بألف ولام العهد عند سليمان، فهو حين يتفقد الطير ويكتشف غياب الهدهد يتوعده بالعذاب الشديد أو الذبح أو تكون نجاته بسلطان المعرفة وحده: "أو ليأتينّي بسلطان مبين" (سورة النمل، آية٢١) فيكون السلطان الذي يحاجه به الهدهد هو الاختصاص بالمعرفة أيضاً "فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ بنبأ يقين" (سورة النمل، آية ٢٢).

اقتران الاختصاص بالعلم والمعرفة واليقين بالسلطان هو - إذن - ما يصل هذه القصيدة بقصة سليمان خاصة، وبالنص القرآني على وجه العموم. فاقتران الاختصاص بالعلم والمعرفة بالسلطان لا يقتصر في القصص القرآني على قصة سليمان، بل إنه يلازم قصص الأنبياء جميعهم منذ آدم الذي فضله الله على الملائكة لأنه اختصه بالعلم. فحين جادل

الملائكة الله في خلق آدم "قال إني أعلم ما لا تعلمون. وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين. قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم. قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم، فلما أنبأهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السماوات والأرض وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون" (سورة البقرة، آية ٣٠-٣٣) فكان الاختصاص بالعلم قرين السلطان، سواء سلطان الله على الملائكة وعلى آدم، أو سلطان آدم على الملائكة.(١٢)

ولا يقتصر الأمر على القصص في القرآن وإنما يتواتر في النص القرآني، عموماً، اقتران العلم والمعرفة بالسلطان والتأكيد على أن العلم والمعرفة في ذاتهما يمثلان سلطاناً، أو لنقل يمثلان "السلطان"(١٣) (بكلا المعنيين لكلمة سلطان: الحجة والبيان، والسلطة والحكم) بما يجعل هذه الخاصية جزءاً أصيلاً في الرؤية القرآنية. وهو ما يصل قصيدة سعدي يوسف بالنص القرآني.

ثمة دال آخر يصل قصيدة "الرسالة الضائعة" بالنص القرآني، فالرسالة التي ينتظر العراف الأعمى وصولها ويرتبط بها هاجس اليقين والمعرفة عنده، إنما تحملها الحمامة التي يوقن ويؤكد أنها ستجيء، ويعلق على هذا اليقين حياته وآماله المرهونة بيقينه هذا. الحمامة في التراث القصصي الديني رمز البُشرى، وهي المقابل للغراب، إنها التي جاءت بالبشرى بنهاية الطوفان في قصة نوح. وبذلك استحقت أن يودع ابن حزم في طوقها كتابه عن الحب قائلا:

تخيرها نوح فما خاب ظنه ... لديها وجاءت نحوه بالبشائر

سأودعها كُتْبي فهاكهـــا ... رسائل تهدى في قوادم طائر

والحمامة ليست ما يتراءى في حال انتظار البشرى فحسب، ولكنها كذلك ما يتراءى في حال العزلة والوحدة. فهي، على وجه الخصوص، ما تراءى لأبي العلاء في عزلته ووحدته "أبكت تلك الحمامة أم غنت،" كما تراءت لغيره - أبي فراس الحمداني - في الحال ذاتها:

أقول وقد ناحت بقربي حمامةٌ ... أيا جارتا لو تعلمين بحالي

والحمامة دالة في القصيدة على هذين الحالين معاً (حال انتظار البشرى وحال العزلة والوحدة) عند من يؤكد مكرراً يقينه بمجيئها. إنها دالة في ذاتها من هذه الجهة. ولكنها، من جهة أخرى، دالة بعمومية انتمائها للطير؛ ففيما يبدو أن هناك علاقة دلالية وتصورية بين الطير عموماً واليقين والمعرفة. وهذه العلاقة تمثل وجهاً آخر للتناص بين القصيدة والنص القرآني. قد نكون أوضحنا العلاقة التصورية والدلالية بين الطير وهاجس اليقين والمعرفة في الفقرة السابقة فيما يتعلق بالقصيدة وطائرها (الحمامة). ولكن هل يدعم النص القرآني هذا الفرض؟

صادفتنا من قبل وضعية الهدهد في قصة سليمان وصلته باليقين وسلطان المعرفة الذي حاجّ به سليمان وكان سبباً لنجاته، وهي صلة ماثلة أيضاً في تناص سعدي يوسف مع قصة سليمان بشكل ضمني في هذه القصيدة (إذ الهدهد الطائر الموازي للحمامة التي ستجيء يقيناً في القصيدة) وبشكل أكثر تصريحاً بالهدهد في قصيدة أخرى "صباح ممطر" من ديوان **جنة المنسيات** أيضاً، ويقول فيها: "وأنا أنتظر الهدهد تحت الكالبتوسة."

وقد اكتسب الطير بصفة عامة خصوصية في قصة سليمان وتميزاً دون بقية الكائنات. وهي الخصوصية التي تميز بها مع داود من قبله: "ولقد آتينا داود منا فضلا يا جبال أوبي معه والطير" (سورة سبأ، آية ١٠)؛ "وسخرنا مع داود الجبال يسبِّحن والطير" (سورة الأنبياء، آية ٧٩).

أليس هذا اختصاصاً للطير بأن يكون قريناً بفضل الله على أنبيائه؟ بل وقريناً بمعجزاتهم التي تثبت نبوتهم وتبث اليقين والإيمان في النفوس المسكونة بالقلق والارتياب، حتى وإن كانت نفوسهم هم؟ ألم يكن الطير وسيلة لتثبيت اليقين في قلب إبراهيم حين أراد من الله أن يريه كيف يحيي الموتى؟ وكان دليلاً في إثبات نبوة عيسى ومعجزاته حين أمره الله أن يشكل من الطين على هيئة الطير ثم ينفخ فيه بإذن الله فيصير حياً، فيدحض المشككين والمكذبين في نبوته، ويزيد المرتابين من أتباعه يقيناً؟ وكان الطير - كذلك - قرين سلطان المعرفة الذي أوتيه يوسف حين أعلن اختصاصه بتأويل الأحلام، بداية من صاحبيه في السجن اللذين فسر لهما رؤياهما فاختص بذلك بسلطان معرفة دعاهم لاستفتائه في رؤيا الملك من بعد. ألم يكن الطير حاضراً في الرؤيا التي زرعت اليقين في صاحب السجن باختصاص يوسف بالمعرفة "وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه"(سورة يوسف، آية ٤١)؟

بل إن يوسف تحديداً أحد نموذجين في القصص القرآني يمكن اعتبارهما النموذج الأعلى لسلطان المعرفة والاختصاص بها. فيوسف لم يكن يملك سلطاناً أو لم يؤت سلطاناً سوى سلطان المعرفة، فلم يأت بسلطان حكم أو قوة أو حتى بمعجزات خارقة وإنما كان اختصاصه بالعلم هو سبيله الوحيد إلى الملك: "رب قد آتيتني من الملك وعلمتني من تأويل الأحاديث" (سورة يوسف، آية ١١).

أما النموذج الآخر فهو الخضر عليه السلام، إذ يبرزه القرآن الكريم بوصفه النموذج الأعلى للاختصاص بالمعرفة والتفرد باليقين الذاتي. ففي قصته مع موسى في سورة الكهف يبرز النص القرآني المقارنة بين المعرفة الظاهرية عند موسى والرؤية الأعمق والأكثر شفافية (العلم اللدني) التي اختص الله بها الخضر فاكتسب سلطاناً على موسى الذي رغب أن يتبعه، ويقرر الخضر أنه لا التقاء بين رؤيتي كل منهما: "إنك لن تستطيع معي صبرا" ويحسم الأمر بعد ذلك "هذا فراق بيني وبينك" ليظل الخضر متفرداً بما اختص به، بل ووحيداً ومغترباً به كذلك.

والخضر، بهذه الخاصية، ماثل في الرؤية الشعرية لدى سعدي يوسف، بل إنه واحد من أهم أقنعته الشعرية بدءاً من ديوان **قصائد مرئية** (١٩٦٦) الذي يقول فيه: "فلست الخضر في بيروت" وحتى **شجر إيثاكا** (١٩٨٩):

الكوفية خوذة

والوجه نبي

ندخل البحر الإغريقي لندخل أرواحنا.

وستكون لنا أسماؤنا:

ليلى خالد، ومحمود درويش،

والخضر...(١٤)

وما بين الديوانين نستطيع أن نعتبر الخضر المولد الحقيقي للشخصية القناع عند سعدي "الأخضر بن يوسف" الذي يصفه في قصيدته "الأخضر بن يوسف ومشاغله" بأنه: "نبيٌّ يقاسمني شقتي...."

هكذا يمارس النص القرآني فعاليته ضمن استراتيجية التناص في القصيدة، بل إن هذه الاستراتيجية جعلت التناص مع القرآن شرطاً لتفعيل الطاقة التناصية والممارسة الدلالية للقصيدة، بالرغم من عملها الظاهري على تهميشه وإخفائه الذي يصل إلى التغييب. بيد أن هذا التكنيك الظاهري لتهميش النص القرآني يبلغ مداه الحقيقي في الفعالية التي يمنحها للنص القرآني المزاح عن المركز، شرط أن يشارك المتلقي في أن يبلغ هذا التكنيك مداه من خلال ممارسة واعية وأفق معرفي يستطيع مسايرة الأفق التناصي للنص، لأن

> فهمنا واستيعابنا للنص الذي نواجهه يتوقف في كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذي أزاحه أو الذي حل محله. ليس فقط لأن جدلية النص "الحال" والنص "المزاح" جزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه، ولكن أيضاً لأن فاعلية هذه الجدلية تعود إلى ما قبل تخلق أجنّة النص الأولى، وتترك ترسباتها في شتى طبقات النص، سواء أوعى النص ذلك أو لم يعه.(١٥)

قد لا يكون النص الذي نقرأه مستهدفاً كل الفعاليات التناصية والدلالية التي تصله بالنص القرآني كما قدمناها هنا، ولكنه - بالضرورة - واعٍ بأن ثمة صلة تناصية مع نصوص القرآن يمكن توظيفها في تفعيل الممارسة الدلالية للقصيدة. لذلك كانت ثمة إحالات إلى النص القرآني، وإن لم يكن ضرورياً أن تكون مباشرة.

بقيت إشارة خفية أخرى تومض في القصيدة لتصلها بقصة يوسف عليه السلام تحديداً في قوله: "منذ سبع سنين ولا شيء يدخل في مكمني" فالسنون السبع تذكرنا بالرؤيا التي فسرها يوسف للملك، كما تذكرنا - كذلك - بالسنوات السبع التي قضاها سعدي يوسف في منفاه (الجزائر) والتي أطلق عليها السنوات السبع العجاف. فالسنوات السبع - إذن - تصل سعدي يوسف بيوسف عليه السلام الذي اعتبرناه نموذجاً بارزاً للاختصاص بالعلم في القرآن.

هل هذه هي الصلة الوحيدة بينهما؟

لا أظن، فثمة صلة أخرى قد تكون أكثر عمقاً تدعم إحالة القصيدة إلى قصة يوسف تحديداً، خاصة إذا ربطنا بين تيمة العراف الأعمى في هذه القصيدة وصلتها بيوسف عليه السلام، والتيمة نفسها في قصيدة أخرى من الديوان بعنوان "نهايات" التي نجده فيها:

أعمى،

يطّوف بين قرى الله الإحدى والعشرين

وحيداً

مكتنزاً بعماه

يضرب في التيه، وتسبقه في التيه عصاه.

ونجد إحالات إلى المصير الذي ينتظره:

لكن قرى الله الإحدى والعشرين

ظالمة...

قد يُدفن، حيّاً، في بئرٍ تطوى

قد يُخنق في مأوى

فيوحد الشاعر بين مصير العراف الأعمى ومصير يوسف الذي أُلقي حياً في بئر.

الذين ألقوا يوسف هم أخوته الذين يحسدونه وينكرون عليه تفضيل أبيهم له دونهم. فهل تكون لذلك دلالة في سياق القصيدة، خاصة إذا ربطناها بالسياق التاريخي الذي كتبت فيه (عام ١٩٩٢)؟ هل تكون قرى الله الإحدى والعشرين (الدول العربية) ظالمة لأخيها الذي اتفقت على إلقائه حياً في بئر حرب الخليج؟ أيكون العراق من إمكانات المدى التناصي والدلالي الذي نصله بنموذجي العراف الأعمى بالعراق (أبي العلاء - بشار) وما لحقهما من مصير في قصيدة "نوم الضحى" وبيوسف في مصيره الذي لقيه على يد أخوته؟

قد يكون هذا من قبيل "التأويل المفرط" ولكنه يظل واحدةً من إمكانات التأويل للنص، والذي لم نستطع الإفلات من غوايته.

***

الجنة

ينام في "مكتبة الريّ"

ينام النهرُ في صمت التقاريرِ

السّدود استودعتْ

والفيضاناتُ التي روضها الرفُّ الحديديُّ

ترابٌ يمسح الأهداب

هل يقرأ حتى تنطفي عيناه؟

هل يمحض أرضَ الله، ما يمحضُ، حتى آخر العمر؟

السنون ازاّحمت مغبرّة الأهدابِ في "مكتبة الري"،

وفي "مكتبة الري" ينام النهرُ

حراً، نضراً، منتظمَ الأنفاسِ

لا بأس،

فهذه الحجرةُ الموعودةُ:

الجنةُ،

والسقف الذي سمّيتَه (في الغربة) الأسماء.

ينطوي كل نص، ضمناً، على تصور لقارئه المثالي، أو لنقل، بصيغة أكثر تحديداً، إن كل نص ينطوي على تصور ضمني خاص به للنموذج المثالي للممارسة القرائية له. وهذا التصور تظهر آثاره في تشكيل النص وإنتاجه، سواء وعى مبدع النص بذلك أو لم يعِ. ولا يعني هذا مطلقاً أن الممارسة القرائية المتصوَّرة ضمناً في النص حتى وإن كان واعياً بذلك، هي القراءة المثالية بالفعل للنص أو أنها القادرة حقاً على بلوغ المدى الأبعد لإمكانات قراءة النص. إذ تظل هذه القراءة المتصورة محدودة بحدود أفق طرف واحد من طرفي الممارسة الدلالية وعملية إنتاج الدلالة، وينقصها أن تكتمل بفعالية الطرف الآخر (المتلقي) الذي قد لا تقف حدود فاعليته وأفقه القرائي عند حدود التصور الكامن له في النص، بل إنه قد يبلغ بالممارسة القرائية وإمكانات التأويل آماداً لم يكن النص نفسه مستهدفاً لها، أو يطمح إلى بلوغها.

في حالة وعي النص بتصوره الضمني للممارسة القرائية المثالية له، فإنه يعمل ضمن استراتيجية خاصة به لتوجيه عملية القراءة من خلال بث ما يشبه العلامات الإرشادية، وتفعيل دوال بعينها في النص لتثير في أفق المتلقي (المثالي المتصور) دلالات بعينها توجهه نحو قراءة بعينها لهذه الدوال/الدلالات ولتفعيل علاقات معينة بينها. وتكون الممارسة القرائية – هنا – شبيهة بجدلية التشفير وعملية فك الشفرة بين النص والمتلقي، كما طرحها مايكل ريفاتير في مقاله الهام "التأويل واللاتحديد."(١٦)

والقصيدة التي نقرأها هنا تمارس – كباقي قصائد سعدي يوسف – نوعاً من توجيه عملية التلقي، وبخاصة في تفعيل الأفق التناصي عند المتلقي. ويلعب عنوان القصيدة "الجنة" الدور الأولي في ذلك، حيث ينشط ويستدعي من الأفق النصي للمتلقي كل النصوص المخزونة في ذاكرته حول "الجنة". ولا يقتصر الأمر على الاستدعاء النصي فحسب، بل يمتد إلى المخزون الشعوري أيضاً لكل ما يمكن أن يثيره العنوان من شعور تجاه "الجنة". وبذلك يكون المتلقي مهيأً لنوع معين من التلقي ولإقامة أشكال بعينها من العلاقات التناصية بين النصوص التي أثارها في أفقه العنوان، وبين النص المهيأ لقراءته. ويكون هنا للنص أن يوظف هذا التهيؤ للمتلقي وتوقعاته التي يدخل بها للنص، لمزيد من تفعيل طاقته التناصية في التلقي.

غير أن بداية القصيدة، هنا، لا تحقق ما وعد به العنوان من توقعات أثارها في تنشيط أفق نصي بعينه تتقاطع نصوصه وصوره عند "الجنة"، بل إن ذكر الجنة نفسها لا يرد

في القصيدة إلا في السطر قبل الأخير، ولا تتماس صور القصيدة في علاقة مباشرة أو واضحة مع التوقعات التصورية التي أثارها العنوان عن الجنة. كما أن صورة النهر في القصيدة لا تتماشى مع الجنة التي "تجري من تحتها الأنهار،" فنهر القصيدة "ينام" في صمت التقارير، وكذلك باقي عناصره التصويرية: "السدود استودعت / والفيضانات روضها الرف الحديدي" فيسلبها الجمود مقومات حيويتها، فلا تعود مؤهلة لتحقيق التوقعات التصورية عن "الجنة" وأنهارها، بل لا نكاد نرى أية صلة بينهما.

ثمة طرف آخر في القصيدة يتماهى تصويرياً ودلالياً مع عناصر الطبيعة التي سُلبت مقومات حيويتها، إنه من ينام في "مكتبة الري" ويصورها تهكمياً بـ "الحجرة الموعودة، والجنة، والسقف الذي سميته في الغربة الأسماء." ومكتبة الري هي المكان الذي وظف فيه سعدي يوسف في بغداد بعد عودته من منفاه إلى وطنه محملاً بصورة الوطن/الحلم أو لنقل الجنة الموعودة، فلم يتحقق له من الحلم سوى هذه "الحجرة الموعودة" و"السقف" الذي ناله بديلاً لسمائه التي صورها كثيراً في الغربة: السماء الندية، والسماء الخفيضة، والسماء الأولى.... إلى آخر الأسماء التي سماها في منفاه لسماء الوطن/الحلم، فلم يجد بعد عودته للوطن أياً من مفردات الحلم، وإنما قهره الواقع - الكابوس.

هل كان الدور التنشيطي والمثير التناصي الذي قام به العنوان يرمي إلى مجرد التناقض بين صورة الوطن/الجنة/الحلم من جهة وصورة الوطن/السجن/الكابوس من جهة أخرى؟ أم أن ثمة فعاليات تناصية ممكنة وقادرة على توليد مزيد من ديناميكية التناص والدلالة معاً؟

لقد فتح العنوان "الجنة" أفقاً تناصياً واسعاً جداً أمام المتلقي، ولكن جملتي "فهذه الحجرة الموعودة: الجنة" و"السقف الذي سميته في الغربة الأسماء" تحددان مجال التفاعل النصي في نصوص بعينها. الجملة الأولى أكثر اتساعاً لإحالتها إلى نصوص دينية عديدة حول أرض الميعاد والجنة الموعودة، في حين أن الجملة الثانية تتماس تركيبياً مع الآية القرآنية "وعلم آدم الأسماء كلها" (سورة البقرة، آية ٣١) بما يحدد - كذلك - علاقة الجملة الأولى تناصياً مع النص القرآني في تصويره للجنة تصويراً متعارضاً مع صورتها في القصيدة. فالحجرة الموعودة ليست هي "الجنة التي وُعد المتقون تجري من تحتها الأنهار" (سورة الرعد، آية ٣٥). فالواقع الكابوسي في الوطن لا يقارب ولا يحقق الوعد بالوطن /الحلم /الجنة. ذلك الوعد الذي منّى به المخلصون للوطن أنفسهم.

الآية "وعلم آدم الأسماء كلها" قد تكون أكثر دلالة وأكثر تفعيلاً للعلاقة التناصية مع النص القرآني حين لا تشتبك مع نص القصيدة منعزلة عن سياقها الذي وردت فيه. فالآية وردت في سياق قصة الخلق عموماً وقصة خلق آدم تحديداً، والتمكين له في الجنة وجعله خليفة، بما يمنحه الأفضلية على الملائكة الذين رفضوا خلقه من البداية ثم انصاعوا للأمر الإلهي بالسجود لآدم بعد أن علمه الله الأسماء كلها وخصّه بالمعرفة فسجد له الملائكة جميعاً إلا إبليس. لقد كان التنافس على اقتسام الوجود في الجنة والأفضلية فيها بين الملائكة، ومنهم إبليس، وآدم. ثم رضخ الملائكة لأفضلية آدم عليهم امتثالاً للأمر الإلهي، ولكن إبليس لم يرضخ.

أين كل هذا من القصيدة ودلالاتها التي عرضنا لها من قبل؟ وما علاقة قصة خلق

آدم وصراعه مع إبليس، أوقصة الخلق عموماً، بذلك؟

إن جزءاً من الصراع في قصة خلق آدم وتمرد إبليس هو المفاضلة بين عناصر خلق كل منهما: "قال أنا خير منه، خلقتني من نار وخلقته من طين" (سورة ص، آية ٧٦).

والقصيدة، من جهة أخرى، نستطيع أن نقول إنها تعتمد تصويرياً على عناصر الخلق الأساسية في صورها (الماء – التراب – الهواء – النار) فالماء حاضر تصويرياً في (النهر – الفيضانات ...إلخ) وكذلك عنصر التراب "تراب يمسح الأهداب،" وحضور عنصر الهواء في "منتظم الأنفاس،" في حين يغيب – أو يُغَيَّب – عنصر النار عن القصيدة. وهو المقابل في قصة الخلق للجنة، وهو المقترن بإبليس المطرود من الجنة مصحوباً باللعنة لعصيانه ورفضه السجود لآدم.

إن غياب عنصر النار في القصيدة ليس عدماً للحضور، إذ تشير القصيدة، بطرف خفي، إلى حضوره بواسطة دال على غيابه: "هل يقرأ حتى تنطفي عيناه؟" والفعل "تنطفي" متلازم دلالياً مع النار (أو النور المقترن بالمعرفة والكشف، وهما غير منفصلين: النار والنور) بانطفائها أو غيابها. فالنار ليست حاضرة بشكل صريح، ولكن غيابها سيكسبها حضوراً أبهى. فكما أن الماء والتراب والهواء لهم حضورهم، فالنار – أيضاً – لها حضور مقابل، وكما أن لآدم حضوره في القصيدة وفي تناصها مع قصة الخلق في النص القرآني، فإن مقابله: إبليس له حضوره كذلك، بل قد يكون أكثر حضوراً وبروزاً في القصيدة. وقد يسهم حضوره هذا في كشف أبعاد دلالية أعمق وتوليد علاقات تناصية أثرى دلالةً وفعاليةً تناصية.

و"تنطفي عيناه" تعبير شائع يدل على العمى، مما يتواصل مع العراف الأعمى الذي سبق ترصده في شعر سعدي يوسف. وانطلاقاً من إمكانية استثمار الغياب في لعبة القراءة المفتوحة على إمكانات تقاطعات وتضمينات متوارية، نلجأ إلى قراءة للقصيدة لا تربط بين الجنة الغائبة التي لا يمكن استعادتها وخطيئة آدم (وهو الربط الذي يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى عند الحديث عن الفردوس المفقود) وإنما تربط بين فقدان الجنة وطرد إبليس، لا في صورته الشائعة عند العامة وإنما كما صوره بعض المتصوفة باعتباره المحب الأكبر الذي حرم من الفردوس لولائه المفرط وتوحيده لله إلى درجة رفضه السجود لغيره. قد تبدو قراءتنا للقصيدة من هذا المنطلق شطحاً نقدياً لا يقل عن شطح المتصوفين، أو استقراءاً منفلتاً، إلا أن "اللعب" الذي يسمح به الغياب يهجس بقواعد المجاورة والتماس بين ما يبدو ممكناً وما يبدو بعيداً أو مستبعداً. تماماً كما يفعل المجاز الذهني conceit.

ومن الدال كذلك أن الفعل "تنطفي" في القصيدة فاعله "عيناه" المضافة نحوياً إلى الذي ينام في "مكتبة الري"، بما يوحده دلالياً وإشارياً بالعنصر الغائب من عناصر الخلق "النار". وهو بذلك يتخذ دلالة جديدة؛ إذ يدخل طرفاً في استدعاء قصة الخلق في النص القرآني ويتماهى مع نظيره الناري في قصة الخلق: "إبليس"، أو أنه يتخذ منه قناعاً مشروطاً بدلالات بعينها تحددها علاقات تناصية مع نص آخر يتقاطع مع نص سعدي يوسف في الرؤية المتفردة لوضعية إبليس، في صراعه مع آدم وفي التعاطف مع مأساته بعد طرده من الجنة، وهو نص **الطواسين** للحلاج.

لقد عوقب إبليس على عدم التسليم بأفضلية آدم عليه والتسليم بالسلطة التي مُنحها وعلوِّه عليه، بعد أن كان قبله طاووس الملائكة وخطيبهم وإمامهم في الجنة، بسمات أصيلة فيه، في عنصر خلقه، وليست ممنوحة له: "قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين." فكان عدم رضوخه سبباً في طرده من "الجنة" التي استحق فيها مكانة تليق به قبل خلق آدم. فتم طرده وتغييبه عن الجنة في النص القرآني "قال فاخرج منها فإنك رجيم،" (سورة ص، آية ٧٧) كما غُيِّب عنصر "النار" من قصيدة "الجنة".

ولم يكن الطرد نهاية العقاب وإنما يظل إبليس مصحوباً باللعنة في الأرض إلى الأبد "وإن عليك لعنتي إلى يوم الدين" وفي سورة أخرى "قال لم أكن أسجد لبشر خلقته من حمأ مسنون، قال فاخرج منها فإنك رجيم وإن عليك لعنتي إلى يوم الدين" (سورة الحجر، آية ٣٥) ومكّن لآدم في الجنة "وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغداً حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين. فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه. وقلنا اهبطوا بعضكم لبعضٍ عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين" (سورة البقرة، آية ٣٥-٣٦).

إبليس لم يستسلم، إذن، في صراعه مع آدم فأخرجه وزوجه مما كانا فيه في الجنة بقوة الغواية التي تغلّب عليه بها لأنها جزء من سماته الأصيلة. وهبطوا جميعاً من الجنة للأرض بعد أن تاب آدم إلى ربه، أو تاب الله عليه بأن ألقى عليه كلمات عرف بها خطيئته وتاب عليها، فهي منحة أخرى من منح الله له. أما إبليس فإنه لم يشأ أن ينتهي الصراع وطلب من الله: "قال رب فأنظرني إلى يوم يبعثون. قال إنك من المنظرين إلى يوم الوقت المعلوم. قال رب بما أغويتني لأزينن لهم في الأرض ولأغوينهم أجمعين، إلا عبادك منهم المخلصين" (سورة الحجر، آية ٤٦، ٤٠). وفي سورة أخرى يقسم بعزة الله "قال فبعزتك لأغوينهم أجمعين" (سورة ص، آية ٢٨). فهو لا ينكر عزة الله ولا يجحد ألوهيته، وإنما يظل على توحيده له. بل إننا نراه في نص الحلاج متفرداً في التوحيد لله والإخلاص له. يقول الحلاج في **الطواسين**:

> وما كان في أهل السماء موحِّدٌ مثل إبليس، حيث ألبس عليه العين، وهجر اللحوظ والألحاظ في السر، وعبد المعبود على التجريد. فقال له: "اسجد" قال: "لاغير"، قال له: "وإن عليك لعنتي" قال: "لا ضيْر، لي إلى غيرك سبيل وإني محبٌّ ذليل."(١٧)

ويقول الحلاج بعد ذلك في رؤية متفردة للقصة:

> قال له: لم لا تسجد يا أيها المهين؟. قال: محب، والمحب مهين، إنك تقول "مهين"، وأنا قرآن في كتاب مبين ما يجري عليّ يا ذا القوة المتين. كيف أذل له، وقد "خلقتني من نار وخلقته من طين"؟ وهما ضدان لا يتوافقان. وأني في الخدمة أقدم، وأنا في الفضل أعظم، وفي العلم أعلم، وفي العمر

أتم.(١٨)

الحلاج يضفي بعداً آخر على قصة إبليس ورفضه للسجود. وهو رفضه أن يشرك مع محبوبه آخر فيبطل إخلاصُه في الحب. ومأساته أنه "لُعن" حين وصل إلى التفريد، و"طرد" حين طلب المزيد.. والمطرود مصحوباً باللعنة الأبدية يتساءَل، في القصيدة: "هل يمحض أرض الله، ما يمحض، حتى آخر العمر؟"

إبليس في نص الحلاج هو الذي "في الخدمة أقدم" و"في العلم أعلم" لذلك كان "في الفضل أعظم". وهو ما يذكرنا بتحليلنا لتيمة العراف الأعمى وتوليدها لعلاقات تناصية مع النص القرآني في القصيدة السابقة. وكما أن الحلاج يقرن عنصر النار بالأفضلية في العلم؛ فإن قصيدة سعدي يوسف في الفعل الدال على غياب عنصر النار (الفعل: *تنطفي*) تجعله ملازماً للنار والنور معاً، بل وتحديداً مقترناً بالمعرفة، من خلال السياق الدلالي للجملة التي ورد بها "هل يقرأ حتى تنطفي عيناه؟"

فالمعرفة والفضل بالاختصاص بالمعرفة دلالة قسيمة لنصي سعدي والحلاج. يقول الحلاج على لسان إبليس:

لا أعرف في العارفين أعرف بك مني:

لا تلمني فاللوم مني بعيـــد	وأجرْ سيدي فإني وحيـــــد
أنا في وعدك الحق وعـــــدٌ	أنا في البدو بدو أمري شديد
من أراد الخطاب هذا كتابي	فاقرأوا واعلموا بأني شهيـــد(١٩)

فيصل الحلاج بإبليس إلى كونه شهيداً، ويرى مأساته أنه في حبه لمحبوبه "وحيد" متفرد ومعزول معاً: "يا أخي سمي (عزازيل) لأنه عزل وكان (معزولاً)، في ولايته، ما رجع من بدايته إلى نهايته لأنه مخرج من نهايته."(٢٠)

وهي الصفة (*الوحدة/العزلة*) التي طالما اقترنت بسعدي في رؤيته الشعرية رغم كثرة أسفاره وترحاله، أو لعلها بسبب ذلك. فهو في ترحاله ليس مهاجراً، وإنما هو "مهجَّر" مدفوع إلى الرحيل، "مطرود" من وطن يضيق به ويدفعه للهجرة والشتات. كما في قول إبليس في كتاب الحلاج:

وإني وإن أُهجرت فالهجر صاحـــــبي	وكيف يصح الهجر والحب واجد
لك الحمد في التوفيق في محض خالص	لعبد زكيٍّ ما لغيرك ساجــــد

إن الذي يتساءل "هل يمحض أرض الله، ما يمحض، حتى آخر العمر؟" ليظل يحلم بالإقامة في الوطن/الحلم/الجنة الذي أخلص له ولم يرضَ بغيره بديلاً فلم ينل منه إلا القهر والمهانة والطرد. بالإضافة لانكسار الحلم بالوطن الموعود وبالسماء الأولى "السقف الذي سميته في الغربة الأسماء."

***

لقد عانى الشاعر الغربة والنفي مبكراً، ولا يزال، بيد أن الغياب كاستراتيجية نصية لم يظهر في قصائده في قصائد المنفى (حال الغربة) بقدر ما ظهر بجلاء ونضج فني في نصوصه الشعرية بدءاً من قصائد الوطن (حال الاغتراب) ومعاناته الصراعية مع الإقامة فيه. وكانت هذه هي المرحلة الأولى لتشكل الغياب كتكنيك شعري لديه وصيغة للمسكوت عنه في إشكالية العلاقة بالوطن. ثم انتقل الغياب بعد ذلك كاستراتيجية نصية دالة على كونه مقوماً أصيلاً من مقومات الرؤية عند الشاعر في علاقته بذاته قبل علاقته بالمكان/الوطن، بما تمثله هذه الذات من تفرد وامتياز واختصاص بمعرفة لا يتيحها سوى الاغتراب نفسه الذي كان حالا للمعاناة.

فتكون استراتيجية الغياب بهذه الصيغة بمثابة انتقال بالاغتراب من حال المعاناة في الوطن/الضرورة، بما فيه من قهر ونفي وطرد، إلى استيطان الكتابة الشعرية التي يستثمر فيها الامتيازات الإيجابية التي يتيحها الاغتراب من تفرد واختصاص في الرؤية لا يلقاهما إلا من مكث في حال الاغتراب مكوث الشاعر. فتكون امتيازات اغترابه هذه هي مقومات استيطانه الكتابة الشعرية الذي يحقق به، ومن خلال استراتيجية الغياب، خصوصية ذاته واختصاصه برؤية متفردة يعي تفردها ويضن بها على من لا يجهد جهده الشعري ولا يعاني معاناة اغترابه.

الهوامش

أود أن أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأستاذين المحكمين اللذين هدتني تعليقاتهما على مسوّدة الدراسة إلى ضرورة تجاوز بعض المشكلات بها، وأرجو أن أكون قد أفلحت في ذلك حتى تليق الدراسة بجهدهما في قراءتها.

(١) محمد عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة – دراسة ومعجم إنجليزي/عربي** (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩٦)، ص١.

(٢) جوليا كريستيفا، **علم النص**، ت/ فريد الزاهي (المغرب: دار توبقال، ١٩٩١)، ص١٤.

(٣) عبد الفتاح كيليطو، **الغائب** (المغرب: دار توبقال، ١٩٨٧)، ص٥٧.

(٤) صبري حافظ، "التناص وإشاريات العمل الأدبي،" مجلة **ألف**، العدد الرابع (١٩٨٤)، ص٢٥.

(٥) راجع: رولان بارت، "نظرية النص،" ترجمة محمد خير البقاعي، **مجلة العرب والفكر العالمي**، العدد الثالث (١٩٨٨)، ص ص ٩٩-١٠٢.

(٦) في مداخلته التي يحاور فيها أمبرتو إيكو والمضمنة في كتاب: أمبرتو إيكو، **التأويل والتأويل المفرط**، ت/ ناصر الحلواني (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦)، ص١٧٧.

(٧) **المرجع السابق**، ص١٧٧، ١٧٨.

(٨) ديوان **من يعرف الوردة**، **الأعمال الكاملة** (بيروت: دار العودة، ١٩٨٣)، ص١٠٢.

(٩) قصيدة "نهايات" من ديوان **جنة المنسيات** (بيروت: دار الجديد، ١٩٩٢).

(١٠) قصيدة "خذ وردة الثلج ..خذ القيروانية،" **الأعمال الكاملة**، ص ٣٨٧.

(١١) الجدير بالملاحظة والدراسة أن هذه التقنية التناصية، التي تسم تجربة سعدي يوسف الشعرية منذ بدايتها تقريباً، قد اتخذت في بعض الدواوين شكلاً آخر أكثر نضجاً، بما يجعلها ليست مجرد تقنية وإنما يمكن اعتبارها استراتيجية تناصية. ففي ديوان **جنة المنسيات** لا تنحصر العلاقة التناصية والدلالية بين القصائد بعضها البعض في تقاطعها عند تيمة بعينها أو عند صور ومفردات لغوية فحسب، وإنما نستطيع أن نلمح في هذا الديوان، على وجه الخصوص، خطاً دراميا يتنامى في الديوان من خلال تفعيل طاقة التناص الداخلي التي تمارسها نصوص هذا الديوان. ونستطيع أن نتلمس هذا التنامي للحركة الدرامية في ديوان **جنة المنسيات** بوضوح فيما بين القصائد: "الطريق"، "النهايات"، "النور"، "نوم الضحى"، "استرخاء" وكذلك استمرار فاعلية هذه الاستراتيجية إلى بعض قصائد الديوان التالي له **الوحيد يستيقظ**.

(١٢) على امتداد القصص القرآني كان الاختصاص بالعلم مناط السلطان والحكم ولزوم الاتباع. فإبراهيم عليه السلام يقول لأبيه "يا أبت إني قد جاءني من العلم ما لم يأتك فاتبعني أهدك صراطاً مستقيماً" (سورة مريم، آية ٤٣) وكذلك كان تفضيل داود وسليمان لاختصاصهما بسلطان علم من الله "ولقد آتينا داود وسليمان علماً وقالا الحمد لله الذي فضلنا على كثير من عباده المؤمنين" (سورة النمل، آية ١٥) كما كان اختصاص الخضر بالعلم اللدني مناط سلطانه على موسى واتباع الأخير له، لأن الله اختصه بما لم يختص به موسى "وآتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علماً" (سورة الكهف، آية ٦٦).

(١٣) القرآن الكريم، السور والآيات: الأنعام: ١٤٣،الأنعام: ١٤٨، يوسف: ٦٨، الحج: ٧١.

(١٤) ديوان **قصائد باريس** ضمن **أربع حركات** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦).

(١٥) صبري حافظ، **مرجع سابق**، ص١١.

(١٦) راجع:

Michael Riffaterre, “Interpretation and Undecidability,” *New Literary History* XII 2 (winter 1981): 227-31.

(١٧) راجع نص **الطواسين** في مجلة **أدب ونقد**، عدد ٩٠ (فبراير، ١٩٩٣)، ص٩٠.

(١٨) **المرجع السابق**، ص٩٢.

(١٩) **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

(٢٠) **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

العلاقات النحوية البلاغية:
مدخل لتحليل الصورة الشعرية

محمد سعد شحاتة

- ١ -

يستطيع الباحث صياغة هدف مسعاه - في هذه الدراسة - صياغةً إجرائيةً على النحو التالي: أن يستخدم العلاقات النحوية البلاغية في تحليل بنية الصورة الشعرية في القصيدة محل البحث، وهو هدف يطمح الباحث إلى تحقيقه في هذه الدراسة محاولاً طرح منهج لتحليل بنية النص الشعري ينطلق من أرضية عربية البناء والإطار في مقابل أو متحاوراً مع مايجده المتابع للساحة النقدية من أطروحات أو مناهج نقدية تصاغ بلغة عربية وتمارس فعل النقد على شعر عربي لكن تستند في جُلها إلى أطر نظرية غير عربية.

أيعقل أن أمة عُرفت بأنها أمة من الشعراء، لم يفرز فكرها النقدي منهجاً يمكن من خلاله التعامل مع نصوصها الإبداعية وتحليل بنيتها؟ سؤالٌ لايطرح من قبيل العصبية أو الشوفينية لكنه محاولة للفهم. نعم، قد يجد الباحث من يروج لفكرة أن الخطاب الإبداعي والنقدي في العصر الحديث قد تجاوز بكثير أسئلة الفكر النقدي عند العرب في العصور الوسيطة، لكن الباحث لم يجد ممن يطرحون مثل هذه الفكرة، مَنْ حاول تطوير معطيات النقد القديم أو تفعيلها لتقف أمام أسئلة النص الإبداعي الحديث.

تنطلق الدراسة الحالية من مفهوم العلاقات النحوية البلاغية الذي أرساه عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ أو ٤٧٤هـ) في تعريفه للنظم بأنه "توخي معاني النحو في معاني الكلم."(١)

ولفظة "التوخي" عند الجرجاني تشير إلى مبدأي القصد والاختيار الملازمين لفعل الإبداع عامة، أما عبارة "معاني النحو" فهي لاتشير إلى تلك القواعد المعيارية الجامدة التي تجعل النحو علماً نظرياً يختص بضبط أواخر الكلم وإنما تشير إلى المعنى الذي يحدثه كل تركيب في الجملة والمعنى الذي تحدثه كل لفظة وهي ترتبط مع مثيلاتها في تركيب ما.

وبالتالي فإن عبدالقاهر الجرجاني عندما يقصر طرق التوخي الحادثة لمعاني النحو في معاني الكلام على تصنيفات النحاة العرب للكلمة وأقسامها الثلاثة: اسم وفعل وحرف، لم يتعد الحقيقة التي يقصدها، ومن ثم يصبح متسقاً مع منهجه هذا أن يعيد تعريف النظم مرة أخرى بقوله: "ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض، والكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف وللتعليق فيما بينها طرق معلومة وهو لايتعدى ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما."(٢)

وعلاقة التعليق هذه التي تقوم بين كلمتين هي ما يمكن أن نعتبره حكماً نحوياً يقوم

بين كلمة وأخرى (في البنية النحوية للجملة)، وهي في الوقت نفسه علاقة الإسناد الحادثة في ثنائية (المسند - المسند إليه) في الجملة؛ وعلى سبيل المثال في الجملة الاسمية: "الطالب مجتهدٌ،" فإن حكم الاجتهاد الذي تقرره الجملة للطالب هو الخبر النحوي، وهو المسند في الوقت نفسه، أما الطالب (المبتدأ النحوي) الذي نقرر له حكم الاجتهاد فهو المسند إليه. والأمر لا يختلف كثيراً في الجملة الفعلية عنه في الاسمية إلا في التوصيف النحوي، وتظل علاقة الإسناد الحادثة بين ركنيها هي أساس أداء المعنى فيها؛ ولننظر - مثلاً - إلي جملة مثل: "خرج أحمد" - سنجد أن فعل الخروج العامل في (أحمد - الفاعل) لايتعدى كونه مسنداً للفاعل أيضاً.

والجرجاني عندما يقدم شرحاً عملياً لطرق التعلق الحادث بين الكلام، يستنتج منه الفضل الذي يحدثه تركيب ما في أداء المعنى عن طريق النظر في كل باب من أبواب النحو وفروق معانيه، وكيف يُفَضَّل تركيب ما في أداء المعنى على آخر.

ولننظر إلى بيانه لأوجه الفضل والمزية في قوله تعالى: "وقيلَ يا أرضُ ابلعي ماءك ويا سماءُ أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بُعداً للقوم الظالمين."[٣] نجده يقرر أن مرجع الفضل والمزية إلى "حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا إلى أن تستقريها إلى آخرها وأن الفضل تناتج ما بينها وحصل من مجموعها."[٤]

لايمكن أن نفصل بين التضمين السابق وتحليل عبدالقاهر للآية الكريمة لأنه يقدم فيهما معاً مراتب من العلاقات التي تراتبت بين أجزاء الآية الكريمة لتصنع الفضل والمزية فيها على النحو التالي:

في عبارة "يا أرض" وهي استعارة مكنية؛ حيث شبّه الأرض بعاقل يُنادَى، وحذف المشبه به، وصرح بشيء من لوازمه (عملية النداء)، وتشبيه الأرض بالشخص العاقل يُضفي على الاستعارة قيمةً تشخيصيَّةً لايمكن إغفالها، وفي داخل الأسلوب الإنشائي (يا أرض) يكمن وجه آخر للجمال: "النداء بـ (يا) دون (أي) نحو يا أيتها الأرض"[٥] وهو بهذا الملمح الجمالي يلفت النظر إلى قيمة ورود كلمة (أرض) نكرة في هذا السياق، وكما نرى فإن ملامح الجمال الموجودة في هذه العبارة (يا أرض) هي علاقات تتضافر مع بعضها لتشكيلِ مبحث الاستعارة، أي أن هذا النمط من العلاقات هو علاقة داخلية بين أجزاء مبحث بلاغيٍّ واحد.

ثم أُمرت: "ابلعي ماءك" والجملة أيضاً استعارة مكنية فيها تشبيه للأرض بعاقل يؤمر، ولا نستطيع أن نغفل بها دور إضافة (ماء) إلى الكاف "دون أن يقال: ابلعي الماء."[٦] وذلك لأن قيمة التخصيص البارزة في الإضافة لاتنكر، لكن القيمة الفعلية لهذه العبارة في سياق الآية الكريمة تأتي من مجاورتها وترتيبها بعد "يا أرض" لتصبح ترشيحاً لمبحث الاستعارة فيها، يؤكده ويدعمه، وينقله من كونه صورة بلاغية جزئية إلى كونهما معاً صورة ممتدة "قل ابلعي واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ماقبلها؛"[٧] أي أن هذا النمط من العلاقات هو رابط القيمة والمناسبة بين مبحثين بلاغيين متجاورين، ونستطيع نقل هذا إلى الشعر لتصبح هي العلاقة بين البلاغة في المبحث الواحد والبلاغة في المبحث التالي له في البيت أو السطر الشعري الواحد.

إذا كانت العلاقة الثانية تقوم بين مبحثين بلاغيين في بيت أو سطر واحد فإن هذه العلاقة الثالثة هي التي تجمع الترتيب العام للمباحث البلاغية بما تهتم به من علاقة بين البلاغة في البيت/السطر الشعري الواحد، والبيت/السطر الشعري اللاحق، أي نرصد من خلالها البلاغة في العمل/النص ككلٍ بلاغيٍ واحد.

إذا نظرنا إلى هذه العلاقات الثلاثة فسنجد الجرجاني يؤسس شرحه لها على مباحث: النداء - الأمر - الإضافة - البناء للمجهول ... إلخ، وهي مباحث نحوية يخلص منها إلى القيمة والفائدة البلاغية، انطلاقاً من كون علوم البلاغة الثلاثة - البيان والبديع والمعاني - هي تراكيبُ أساسها النحو، وبذلك يكون تحليل نص ما مزيجاً من التحليل النحوي والبلاغي معاً لأن العلاقات الثلاثة تنتج من تضافر خيطي النحو والبلاغة معاً، وهي كما نرى علاقات متطورة تبدأ بالبلاغة في المبحث الواحد لتربطها مع البلاغة في المبحث التالي، وتنتهي بالبلاغة والصورة العامة في النص كله.

- ٢ -

القصيدة محل الدرس هي: "منمنمة أنت وهي لم تكونا" للشاعر محمد عفيفي مطر.[٨] وعندما نذكر اسم عفيفي مطر يصبح من نافلة القول الحديث عن دوره الشعريّ وريادته لأجيال شعرية في مضمار التجريب الشعريّ،[٩] وما عرف به من لغة شديدة الخصوصية في الكتابة الشعرية قد تجعل التعامل مع شعر مطر صعباً - أحياناً على المتخصصين أنفسهم - وهو الأمر الذي جعل النقاد يترددون - بعض الشيء - قبل الإقدام على تناول وتحليل عالمه الشعري الثري.[١٠]

لذا كانت هذه الدراسة محاولة لولوج عالمه الشعري، وبخاصة أن القصيدة - محل الدرس - من أخريات ماكتب ونشر،[١١] ويراها الباحث نموذجاً صادقاً على لغة محمد عفيفي مطر الخاصة في الكتابة الشعرية.

يطالعنا العنوان "منمنمة أنت وهي لم تكونا" (راجع النص الكامل للقصيدة في نهاية المقالة) بتركيبته المعتمدة على بنية (المضاف، المضاف إليه)؛ حيث أضاف كلمة "منمنمة" بما تنطوي عليه من إحساس بالدقة الشديدة في الحرفة والتشكيل الماهر، وما تحمله من بيان خفي بدقة حجمها وصغرها إلى جملة: أنت وهي لم تكونا، وتجدر الإشارة إلى أن النحويين العرب لم يجيزوا الإضافة إلى الجملة إلا بوجود قرينة زمانية في الجملة المضاف إليها،[١٢] لذا فلقراءة العنوان "منمنمة أنت وهي لم تكونا" يجب تقدير هذه القرينة الزمانية؛ فيكون الكلام: "منمنمة إذ أنت وهي لم تكونا،" وعلى هذا الأساس فهي تعمق الإحساس بالماضي في العنوان والقصيدة (وهو مايطرحه التحليل بعد ذلك) أو يترك العنوان كما هو مع إضافة المفسرتين (:)، وعلامات التنصيص فيكون بهذا الشكل: (منمنمة: "أنت وهي لم تكونا") وهو ما اختاره الباحث مع إهمال التقدير، والتعامل مع كلمة (منمنمة) على أنها مساوية لكلمة (قصيدة)، لتصبح جملة (أنت وهي لم تكونا) في حكم المضاف إليه المفرد "وفي تأويله من غير أداة سابكة ...ومن الممكن الوصول إلى هذا المضاف إليه الحكمي أو المؤول بغير حرف مصدري سابك إما بالإتيان بمصدر الفعل في الجملة الفعلية مضافاً إلى فاعله وإما بمصدر الخبر مضافاً إلى المبتدأ في الجملة الاسمية"[١٣] والحالة الأخيرة هي حالتنا هنا ليصبح التقدير: (منمنمة عدم كونكما)[١٤]وهو التقدير الذي سيكون له صداه في القصيدة فيما

بعد.

وتأتي القيمة الفعلية لمعنى الإضافة إلى هذه الجملة من الاعتماد على الضمير البارز المنفصل (أنت) بما يطرحه من تعيين وتحديد مضافين إلى تأكيدية الجملة الاسمية (أنت وهي لم تكونا)، واستدعاء لحالة الخطاب بما تشمله من مواجهة بين الشاعر (المتكلم)، والمخاطب.

لكن من هو المخاطب؟ أهو الشاعر؟ فيصبح الخطاب منه إلى نفسه؟ أم غيره؟ فيصبح الخطاب من الشاعر إلى هذا المخاطب الماثل أمامه ولانعرفه؟ سنرى ماتقول لنا القصيدة فيما بعد.

ليس هذا فقط، بل عطف الضمير (هي) بما يطرحه من حالة غياب موازية لحالة خطاب الضمير (أنت) وما يقتضيه حرف العطف من مشاركة لطيفة بين الحالتين: حالة الذكورة الحاضرة في لفظ الخطاب، وحالة الأنوثة الغائبة والمعتبرة في وعي المتكلم: (أنت) المذكر المخاطب في مقابل (هي) المؤنثة الغائبة، وهذه المشاركة هي التي تجعل الضميرين بما يمثلان من حالتين مختلفتين متضادتين - مبتدأ لجملة المضاف إليه (أنت وهي لم تكونا).

المستوى البسيط للنحو: مستوى الإعراب وضبط أواخر الكلم، يحكم بأن الضمير البارز المنفصل (أنتَ) في محل رفع المبتدأ، و(هي) معطوف.

لكن مستوى المعنى - باعتبار النحو علم الجملة كاملة - يستلزم هنا كون المعطوف والمعطوف عليه (أنت وهي) نظراً لما تقتضيه حالة المشاركة بينهما - مبتدأ لهذه الجملة يؤكد هذا وجود ألف الاثنين متصلة بفعل جملة الخبر (تكونا) وبالتالي تصبح جملة الخبر (لم تكونا) حكماً مقرراً للضميرين (أنت وهي) معاً، وهو الأمر الذي يعضد المصدر المقدر في العنوان (عدم كونكما) كما سبق وبينا.

وجملة الخبر (لم تكونا)، بما تشمله من استخدام لحرف النفي الجازم (لم) الذي يقلب زمن فعل الجملة المضارع (تكونا) - بما يعطيه للمعنى من استمرار - إلى الزمن الماضي - بما يعطيه للمعنى من إيحاء بالتحقق والتمام - تقودنا إلى ضرورة أن نفهم أن حالة الخطاب هي حالة آنية وحديث حاليّ عن لحظة ماضوية قد استغرقت وقتاً لكي تتم.(١٥)

ولفعل الكينونة حالتان:

أولاهما: أن يأتي تاماً؛ فيصبح فعلاً لازماً يكتفي بفاعله فقط، ويتحول معناه إلى (يوجد)، واستخدام النفي (لم) ينفي هذا الاحتمال إذ يتحول العنوان إلى: أنت وهي لم توجدا، وحياتهما والقصيدة التي بين أيدينا تثبت وجودهما الحقيقي: الكينونة الفيزيقية - على أقل تقدير. ويصبح الحديث عن عدم وجودهما خبراً كاذباً لمخالفته للنسبة الخارجية وهي وجودهما الحياتي أو كينونتهما الفيزيقية، ولأن النحو شق المعنى ولازمه، يصبح بهذا الشكل استخدام الفعل (تكونا) تاماً في هذه الجملة أمراً مرفوضاً، ويوحي هذا الرفض بوجهة نظر الشاعر في أن الوجود ليس أن تكون مخلوقاً فيزيقياً فقط بل أن تكون متحققاً بشكل ما، أي تتحول الكينونة الفيزيقية المعادلة للوجود إلى ماهية فاعلة مؤثرة.

وأخراهما: أن يأتي ناقصًا فيدخل على الجملة الاسمية رافعاً مبتدأها ناصباً خبرها - على الأشهر في ذلك - وهذا هو الحال هنا في هذه الجملة: لم تكونا، وألف الاثنين المتصل

هنا هو اسم "تكون"، وهذه التفرقة بين نوعي (كان) تعود بنا مرة أخرى إلى تقدير العنوان السابق (عدم كونكما) وهو الأمر الذي يؤكد وجهة نظر الشاعر في أن الكينونة يجب أن تكون ماهية لا وجوداً فقط.

لكن أين خبر كان؟

الخبر محذوفٌ، فهل نلجأ لتقديره؟ والتقدير لن يخرج عن كون الجملة - قبل حذف الخبر - لم تكونا معاً، أو لم تكونا حبيبين، أو عاشقين ...، وهو تقدير له مايبرره في الجملة نفسها من استخدام كلمة (منمنمة) إشارة إلى هذه الحالة، وكذلك واو العطف بين (أنت وهي) بما تقتضيه من مشاركة.

بالنظر إلى كل ماسبق يتأكد لنا أن القصيدة أصبحت حديثاً آنياً عن لحظة ماضوية قد استغرقت الشاعر، وسنحاول أن نكشف كيف رصد لنا الشاعر هذه الحالة.

تبدأ القصيدة باستخدام الفعل الماضي في أولى كلماتها:

١ - وقعت من الأفق القصيِّ النجمةُ الأولى

٢ - وزحزحت الرياح غمامةً

والشاعر لايهتم بتأكيد ماضوية اللحظة التي يحدثنا عنها بجمله ذات الأفعال الماضية فقط، وإنما باستخدام الوصف في (الأفق القصيّ) بما يوحي به من بُعد تام بينه ومكان استقرار هذه (النجمة الأولى)، سواء أكانت هذه (الأولية) في ترتيب القرب عنده، أم كانت هي الحالة الأولى وتبعتها ثانية وثالثة ....، وتظل دائرة الحنين دائرة في فلك (الأولى) كما قال أبو تمام:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل بالأرض ينزله الفتى

وحنينه - دوماً - لأول منزل.

وحالة البعد - هذه - بينه ونجمته الأولى: مكانية كانت أم زمانية أم ميتافيزيقية، قد نجحت جملته في تأكيدها، حيث أخّر فاعل الجملة (النجمة الأولى) عن مكانه وقدم لنا الجار والمجرور (من الأفق القصيّ)، اهتماماً وإبرازاً له، إذ الأصل في تكوين الجملة الفعلية أن تكون: فعل + فاعل + تكملة أو متعلقات (وقعت النجمة الأولى من الأفق القصيّ)، لكنه إمعاناً في توضيح البعد أخّر الفاعل "فالألفاظ إذا كانت أوعية للمعانى فإنها لامحالة تتبع المعاني في موقعها فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق"[١٦] - كما يقول الجرجاني - وبالتالي يصبح للفعل (وقعت) معنى أعمق لبعد المسافة الفيزيقية التي وقعت منها، وخصوصاً أنه استخدم الفعل وقعت في حالة التأنيث، والقاعدة هنا تجيز تذكيره، وهو مايوحي بلين ورقة أكثر من استخدامه للفعل مذكراً مع الفاعل المؤخر الذي يؤدي تأجيل التصريح به لدى القارىء إلى نوعٍ من الإثارة والشغف بمعرفته حتى إذا تلقاه في النهاية تشربت روحه ونفسه موقع هذا الفاعل (النجمة

الأولى) وقيمته.

نحن الآن أمام صورة بصرية تنقل هكذا: الشاعر يقف، وإلى أقصى امتداد الأفق ينظر (هل هذا الأفق الذي يمعن الشاعر النظر فيه هو سنو عمره وخبراته التي تراكمت فشكلت غمامةً ما حجبت رؤية نجمه وحبه عنه؟) محاولاً رؤية هذه النجمة، ولأن الأفق مجال حركة السحاب فقد يكون - أيضاً - مجال تراكم الغمام الذي يحجب الرؤية، وتأتي الرياح كثيرة (انظر إلى دلالة الجمع في كلمة رياح) حتى تستطيع بمجهود كبير أن تحرك تلك الغمامة عن مكانها:

٢ - وزحزحت الرياح غمامة.

وعندما تزحزح الغمامة في امتداد الأفق الذي ينظر إليه، تصفو الرؤية فيه؛ فتأتي النتيجة:

٣ - فاختل شكل الليل

طبيعيةً؛ فالغمام بما يفعله من حجب لضوء نجمة الأفق القصيّ ومايورثه هذا من ظلام يثبت شكل الليل بهيئته ونظامه ومايحمله من ظلمة، كل هذا لابد أن يختل توازنه ويفقد بعض ثباته بفعل الرياح التي تزحزح الغمامة فتسمح لضوء النجمة الأولى في أفقها القصيّ أن ينفذ في الظلمة، وكلما زادت الظلمة سمحت للضوء الضعيف أن يكشف أكثر وأكثر وشيئاً فشيئاً يظهر ما كشفه هذا الضوء الضعيف ومعه يظهر الخلل الحادث في شكل الليل:

٤ - أوتاد الظلام محبُّك ينحل

٥ - والتكوين يرجف باحتمالات الهيولي البكر

٦ - أصعدُ - والسماء قريبةٌ - والبرق أسود

٧ - من شظاياه الجديلة عقدة عقدت على

٨ - عينيّ بالعطر البهيم

٩ - غمامة الشيب المفضض رفرفت في الأفق

١٠ - جمرة نيزك علقت بخيط من نسيج الروح

١١ - قلت: الليل مكتمل بأعضائي اكتمال الشكل في ميزانه

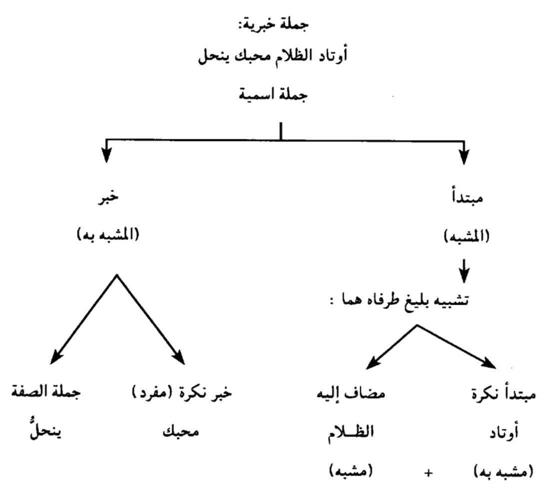
هذه الحالة التي تجعله يبعد عن ذهنه قيود الزمن فترفرف غمامة الشيب المفضض بما تثقله به من ذهن مكدود فيرى السنين تعود للوراء، كلّ سنة تَسقط، تُسقط عبئاً أرهقه، فيعود ويعود الكون معه إلى حالته الأولى من العفوية والبكارة التي لما تُلَوَّثْ. إنه الشاعر بروحه ووقدة انفعاله؛ فتتحول النجمة الأولى البعيدة إلى نيزك يلهب الروح، ولننظر معاً كيف نقلت لغة الشاعر هذه اللحظة:

٤ - أوتاد الظلام محبك ينحل

٥ - والتكوين يرجف باحتمالات الهيولي البكر.

يقدم لنا الشاعر خبرين اعتمد في صياغتهما على الجملة الاسمية بما تمنحه للمعنى

من قيمة تأكيدية، جملته الأولى: (أوتاد الظلام محبك ينحل) مبتدؤها كلمة: (أوتاد) التي يشركها مضافة إلى (الظلام)، إنها البنية التقليدية للتشبيه البليغ لكن هذا المبتدأ وما أضيف إليه يقدمه لنا الشاعر طرفاً أولَ في علاقة تشبيه أخرى (مشبه)، ويجعل من خبر الجملة الاسمية (محبك) النكرة مشبهاً به أي الطرف الثانى في التشبيه القائم، ولايمكن لنا أن نغفل دور جملة الصفة (ينحل) بما تمنحه من تخصيص وامتداد لحالة هذا المحبك في هذه اللحظة، وبالتالي تنتقل الصورة من مجرد بنية: (المبتدأ والخبر) المتعارف عليها في صور التشبيه البليغ لتخلق تشبيهاً تمثيلياً؛ حيث يشبه لنا الشاعر حالة (أوتاد الظلام) التي يرصدها بحالة (المحبك الذي ينحل)، وبالتالي فإن مخططاً سهمياً (شجرياً) بهذا الشكل قد يصف هذه العلاقة:



وببنية مماثلة تقريبًا، يقدم الشاعر الاستعارتين القادمتين:

٩ - غمامة الشيب المفضض رفرفت في الأفق

١٠- جمرة نيزك علقت بخيط من نسيج الروح.

فالمبتدأ المضاف (غمامة الشيب المفضض - جمرة نيزك) هو الركن الأول (المشبه) في الاستعارتين، وفعل جملة الخبر (رفرفت في الأفق - علقت بخيط من نسيج الروح) هو الدليل على المشبه به المحذوف في الحالتين (طائر - الشيء الذي يعلق)، ولايمكننا أن نغفل دور شبه الجملة (بخيط - من نسيج الروح) في بيان ارتباطه الشديد وأثر هذه اللحظة عليه، مع مافيها من استعارة تجسيمية تجعل الروح ثوباً يمكن أن تميز خيوطه لتعلق بواحدة منها جمرة

النيزك هذه.

والملاحظ أن الشاعر وهو يتحدث عن المراحل الأولى لحركة الكشف التي انتابته هذه يستخدم جملاً فعلية أفعالها ماضية مثل: (وقعت من الأفق - زحزحت الرياح - اختل شكل الليل - قلت) كنوع من استحضار الماضي وتقرير حدوثه فعلاً، أما خلال لحظات الكشف ومتغيراتها التي انتابته فيكون للأفعال المضارعة الغلبة على جمله مثل: (ينحل - يرجف - أصعد ...)، والجمل الاسمية التي تتناثر في بعض أجزاء المقطع فهي جمل خبرية تأتي إما جملاً حالية تسهم في بيان هيئة الفعل مثل: (والسماء قريبة - والبرق أسود)، أو نتيجة لأحداثٍ ما مثل: (الجديلة عقدة عقدت - غمامة الشيب المفضض رفرفت - جمرة نيزك علقت بخيط من نسيج الروح) وهي نتائج ثانوية أفضت إلى نتيجته النهائية في آخر مقطعه:

١١- الليل مكتمل بأعضائي اكتمال الشكل في ميزانه.

التي صاغها في جملة اسمية لتأكيدها، وجاء خبرها اسم فاعل عامل (مكتمل) مستعيضاً به عن الفعل الماضي في جملة النتائج الثانوية السابقة ربما ليحقق به امتداداً لهذا الاكتمال واستمراراً له إلى لحظة الكلام الآنية.

في البنية البلاغية، ربما كان اعتماد الشاعر الأول في رسم صوره الجزئية - على مفهوم الاستعارة بنوعيها: التصريحية مثل (الأفق القصيّ - النجمة الأولى) - وفق رؤيتنا - التى تؤازرها ترشيحات مثل (زحزحت الرياح - اختل شكل الليل - غمامة - الظلام - السماء - البرق) وهي ترشيحات تزيد الصورة جلاءً وثراءً على مستوى التشكيل البصري - الذي يهتم الشاعر بدوره كثيراً في إبراز لوحته الكلية التي يرسمها، وكذلك يزيد المعنى إمعاناً في الإبهام والبعد عن المعنى المراد. والمكنية مثل (شكل الليل - زحزحت الرياح غمامة - التكوين يرجف - غمامة الشيب المفضض رفرفت - خيط من نسيج الروح) والاتجاه في تعامله معها يتراوح بين القيمة التجسيمية للاستعارة مثل (شكل الليل)، أو التشخيصية مثل (التكوين يرجف)، أو التوضيح والتقريب مثل (غمامة الشيب)، و(خيط من نسيج الروح)، يؤازر هذا كله استخدامه لمرادفات لا توحي إلا بالطزاجة والقدرة على التشكيل والخلق الأوليّ كجملة:

٥ - التكوين يرجف باحتمالات الهيولي البكر.

ومدى المناسبة بين كلمات (التكوين و الهيولي البكر) وحالة إعادة الشاعر ترتيب هذه الذكريات واستخدامه الفعل (يرجف) وهو يوحي بالتحفز والاستعداد، ويبين وسيلته للرجف بحرف الباء في (باحتمالات) الجمع التي توحي بتعداد فرص إعادة ترتيب الأحداث والأشياء والمسميات وأن اللحظة مناسبة تماماً لاستخدام هذا (الهيولي البكر)في إعادة التشكيل والصياغة، لذا فإن الضوء الكاشف الضعيف الذي أحدثته هذه (النجمة الأولى) لم يكن سوى حالة من التسامي والصعود والإشراق التي توضح مقدار بُعد النجمة عنه وأثرها فيه.

وإمعاناً في بيان بعد نجمته الأولى عنه في أفقها القصيّ نجده يفتتح مقطعه الثاني، وهو مايمكن أن نعتبره بداية مواجده في هذه الرحلة - بالنداء:

١٢- يازينب الملح المهفهف من براح البحر.. أنت قريبة

مستخدماً حرف النداء "يا" بما يمتلكه من إشارة للبعد: بعد المكانة والمنزلة أو البعد الحقيقي - كما أسلفنا - وزينب البعيدة هذه - تقترن عنده بالبحر لدرجة تجعله يضيفها إلى "الملح المهفهف من براح البحر" وعلى الرغم من كل بعد بينهما - أكده الشاعر كثيراً - نجده يقرر في خبر بسيط قربها منه: (أنتِ قريبة..)

في التفات بلاغي يجعله يتمثلها أمامه ويخاطبها، ويستمر في خطابه لها مبيناً ذكرياتهما معاً:

١٣- والقلزم الجياش في وهج الصبا يعلو فتمتد

١٤- السويس على تخوم الروح ... أنت قريبةٌ

إذاً كانت زينب تسكن (السويس) على شاطئ البحر الأحمر، وغير خافٍ مايحمله اسم (القلزم) من عروبة وإيغال في البعد - باستخدام الاسم القديم للبحر الأحمر - إلا أنها - أي زينب - تسكن روحه أيضاً، لهذا فجملة (أنت قريبةٌ) الخبرية التي يكررها تتعدى مجرد كونها خبراً يفيد التقرير، لتصبح كناية عميقة وصادقة عن مدى إحساسه بها، وتأكيد قوي لما بذره وصف (القلزم) بـ(الجياش في وهج الصبا)، وما عبرت عنه جملة "فتمتد السويس على تخوم الروح" ولهذا الارتباط أسباب ومرادفات عملت على تقويته كالقرابة الرابطة بين أميهما، حقيقة أو مجازاً، والحياة والفرح واللعب الطفولي:

١٥- أمي وأمك خالتان لنا وبين يديهما ملح الأمومة في

١٦- عجين اليتم والذكرى

١٧- فطير من نشيش رقاقه بالزبد ينسل ارتعاد الدفء

١٨- ذات ضحى شتائيٍّ ويمرق بيننا خدر النعاس.

ولايمكن أن تمر إشارته اللامعة إلى امتداد الحياة والعشرة بينهما في قوله: (ملح الأمومة- فطير..)؛ استلهاماً للموروث الشعبيٍّ:(بيننا خبز وملح)، أو وهو يقدم (سطر ١٧) صوت الفطير الذي يخبز بالزبد، وصوت حرف الشين الذي تكرر لينقل صوت الزبد الذي يغلي علي وجه الخبز في الفرن في محاكاة صوتية تستدعي في ذاتها بكورة اللغة ولغة الأطفال، وهي كلها مرادفات جعلت كلاً منهما للآخر طرف الحلم وحدَّه:

١٩- أنا وأنت على تخوم الحلم:

٢٠- أروقة السماء قريبة، والأفق متكيء

٢١- على النخل البعيد

٢٢- وهودج الملكوت منسدل الستائر من حرير

٢٣- الفضة الزرقاء والفيروز والغيم المعصفر

بكل مافي هذا الحلم من جمال وارتباط بفرح وعرس في الضمير الشعبي: (هودج - حرير - فضة - فيروز - ستائر).

والسؤال الذي يطرح نفسه علينا من خلال هذا المقطع يمكن لنا صياغته على النحو

التالي: كيف كانت اللغة التي تبادلاها - الشاعر وحبيبته زينب - معاً؟

الإجابة تظهر بجلاء في نقطتين هامتين: **أولاهما:** في لغة الشاعر وتعبيره عن حالهما وهي الأبيات السابقة (١٩ - ٢٣) حيث نجده يستخدم ضمير المتكلم (أنا) في مقابل (أنت) المخاطبة، وهو مايشير بشكل ما إلى أن المخاطب في بداية القصيدة كان الشاعر نفسه، وانظر إلى شبه الجملة (على تخوم الحلم) التي تصبح كناية عن القرب الشديد وعدم الولوج (في داخل هذا الحلم) وستعرف أن تقديرنا للمصدر المنسبك في عنوان القصيدة (عدم كونكما) كان صحيحاً، وتعالوا نتأمل هذه الأبيات (١٩ - ٢٣) مرة أخرى لنرى كيف صاغ لنا الشاعر مفردات شعبية في لغة غير شعبية، حدُّها حالة الاستعارة في المبتدأ ومضافه (أروقة السماء)، والترشيح المقدم في الخبر (قريبةٌ) ونقض هذا القرب في اللحظة نفسها باستعارة تجعل (الأفق) - وهو مادون السماء - شخصاً يتكيء على النخل البعيد. إن حالة (القرب - البعد) هذه، هي استمرار لمسيرة ثنائيات قدمها الشاعر بدءاً بالعنوان ومروراً بالمقطع الأول، ووصولاً إلى هذا المقطع من قصيدته. و **أخراهما**: تظهر في الحوار الذي يديره الشاعر بينه، وبين محبوبته، فهو يراها الجمال والنعومة والطلاوة كلها:

٢٤- أنت قبرةٌ، وأنت نعومة كادت قطيفتها تسيل على يديّ

والناظر لهذا السطر - بعين الاعتبار - واجدٌ، ولابد، بعض الأشياء التي لايمكن أن تفوته مثل:

علاقة التشبيه البليغ بين (أنت) مشبهاً، و (قبرة) مشبهاً به، وهي العلاقة التي جعل الشاعر طرفيها ركني الجملة الاسمية الأولى: (أنت) المبتدأ، و (قبرة) الخبر، أما في الجملة الثانية فيجد الناظر نمطاً غير مألوف من التشبيه؛ إذ يجعل وجه الشبه مشبها به، ويجعل المشبه به المألوف ترشيحاً يدعم صورته؛ فالمألوف أن تقول مثلاً: أنت كالقطيفة في النعومة، أو: أنت قطيفة، أو إذا أردت المبالغة تقول: القطيفة مثلك في النعومة، وفي كل هذه الأمثلة طرفا التشبيه هما: أنت، والقطيفة: مشبهاً في الأول والثاني، ومشبهاً به، أو العكس في الثالث لنرفع من أسهم المشَبه به، لكننا لانتعداه أبداً إلى وجه الشبه (النعومة).

وفي حالتنا هذه، نجد الشاعر قد جعل وجه الشبه (نعومة) مشبهاً به في جملة: (أنت نعومة)، قد يقال إنه يتخطى التشبيه المعتاد إلى الوصف بالمصدر، وتشكيل نوعٍ من المجازَ العقلي، لكن الثابت أنه يرفع من أسهم المشبه (أنت) في بورصة الصفة التي يريد نقلها إليه، ونحن إذا تخطينا هذا ونظرنا إلى التكملة (كادت قطيفتها تسيل على يديّ) فسنجدها صفة للمشبه به (نعومة) النكرة تخصصها، واستخدام الفعل (كاد) الذي يوحي بالقوة والمبالغة الشديدة[١٧] - علاوة على معنى المقاربة فيه - وصيغة التحقق والثبوت - نظراً لصيغة الماضي التي جاء عليها الفعل - وتأتي كلمة (قطيفتها) هذه النعومة التي تتحول إلى ماءٍ يسيل على اليدين في استعارة تضفي على جو التشبيه السابق (أنت نعومة) ترشيحاً يثبت في الأذهان نعومة هذه المحبوبة وليونتها التي أوشك الشاعر أن يصلها ولم يصل، وأعد قراءة السطر كله مرة أخرى تاركاً لصوت حرف النون الذي تكرر ثلاث مرات، والتنوين المضموم على آخر كلمتي (قبرةٌ - نعومةٌ) حقهما في الظهور وإحداث موسيقاهما وستعرف عندها أن الفتحة الطويلة (الألف في كادت) تعطي لموسيقى السطر عذوبة وجمالاً لايمكن أن تحققهما كلمة أخرى، تأمل كل هذا مع مايعطيه (كاد) من معنى المقاربة الشديدة

التي تجعله معها قاب قوسين ولم ينلها، وتذكر تقدير المضاف إليه في العنوان (عدم كونكما) واربط بينهما جيداً، وستعرف عندها أن (كادت) هذه هي أجمل وأعذب مايمكن أن يكتبه شاعر في هذا الموضع.

وهذه المحبوبة - أيضاً - هي مثال الحلاوة والطلاوة:

٢٦- أنتِ انفراط الكعك من معقود سكره

٢٧- وطعم التوت

وهي الفن الذي يكون التداخل التام بينهما أساسه:

٣٠- أنتِ نافذة معشقة الزجاج بذوب أعضائي

وهي صورة الحرية الجميلة ومعناها:

٣٦- أنتِ انفلات المهرة البيضاء

وهي التي تضفي لمحة السحر والخيال:

٣٧- أنتِ مشجرات الوشيّ في

٣٨- سحر الزرابي، انفجار الضوء من شغب القلائد

٣٩- والجواهر في نحور الجن

وهي مثال الجمال والفن:

٣٩- أنتِ فراشة الترتيل في

٤٠- ورد المصاحف، هدهد الذهب المرفرف من

٤١- معلقة إلى أخرى.

هذه كانت صورتها، فكيف كانت صورته عندها؟ في مقابل ليونتها عنده، ظهرت رشاقته وخفة خطوه عندها:

٢٥- وأنتَ خفة باشق قدحته في ذهب الرشاقة سنبلة

وفي مقابل أنوثتها المتفجرة وطلاوتها ظهرت رجولته وقدرته:

٢٨- أنت خميرة الخبز الشهي، وأنت رائحة الخصوبة

٢٩- واختباء النهر في حبّ الحصيد

ولايمكن أن يفلت من بين أيدينا شبقية لغتها ولهفتها التي تفوح من السطح (خميرة الخبز الشهي - رائحة الخصوبة - النهر - حب الحصيد) في مقابل تعبيره (نافذة معشقة الزجاج بذوب أعضائي - انفلات المهرة البيضاء): فتعبيره الأول يرسم صورة الصوفيّ الذائب استمراراً لمواجده التي ابتدأها قبل ذلك، والثاني يثبت لها الاكتمال والنضج بكناية تعرِّض ولاتصرِّح، على عكس مستوى لغتها هي.

وبالرغم من بساطة التركيب في طول هذا الحوار المتبادل؛ حيث يعتمد الشاعر على

الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ (في كل الجمل هو ضمير المخاطب مذكراً أم مؤنثاً) والخبر، والتداخل الذي يقيمه الشاعر بينهما ليشكل منهما تشبيهات بليغة تقليدية البناء لاتتجاوز ما أنجزه الشاعر في صور أخرى قدمها في القصيدة إلا أن مفردات التشبيه وأركانه جديدة تماماً تضفي جواً دلالياً عالي القيمة والوقع على الحوار الدائر بينهما، وهو الأمر الذي يمكن أن يجعلنا نُحمِّل كل جملة اسمية تمثل تشبيهاً - بُعداً كنائياً جديداً في تشكيل صوره الشعرية - ولننظر على سبيل المثال إلى جملة:

٣٠- أنتِ نافذةٌ معشقة الزجاج بذوب أعضائي.

التي لاتقف عند حد المشبه (أنت) والمشبه به (نافذةٌ) وترشيح هذا المشبه به (معشقة الزجاج) بل تتعدى هذا كله لتكون كناية عن التداخل الحادث بينهما ونستطيع تتبع كل جملة في هذا الحوار لنخرج منها بتركيب كنائي جديد يثري تشكيل الصورة بصريا ودلالياً، مثل (أنت فراشة الترتيل في ورد المصاحف - هدهد الذهب المرفرف من معلقة إلى أخرى - أنت مشجرات الوشي في سحر الزرابي ... إلخ)، وبهذا الشكل يصل الشاعر إلى نقطة الذروة في تفاصيل العلاقة ومرادفاتها لتبدأ مع المقطع الجديد حالة الهبوط من هذه الذروة، لتبقى ذكرى حالة الحب التي ربطت بينهما:

١٢- زحفت إلى سمت الظهيرة عنكبوت الشمس وانفرطت على

٤٣- الآفاق عقدة نسجها، وأنا وأنت فراشتان.

٤٤- خيطان معراجان.

فتصبح هي أثراً يمتد في صلب روحه: الشعر، ويصبح هو حزناً:

٤٥- أنتِ على شفافية القصائد في الحرير

٤٦- أنا على مرقى هديل البوح في سر الكمان.

وتأمل كيف نقلت لنا لغته إحساسه العالي بها وبأثرها على شعره في الجملة الاسمية (أنتِ على شفافية القصائد في الحرير) التي حذف خبرها لدلالة المعنى عليه؛ فهي مستقرة وكائنةَ في (شفافية القصائد) وتتعدى الجملة حالة التقرير الخبري لتصبح كناية جميلة المعنى والمبنى عن وجودها الدائم في أصفى حالات شعره، وبالتالي يصبح لجملة: (أنا على مرقى هديل البوح في سر الكمان) ثراءً دلالياً لايتوقف عند تقريريتها ولا حذف خبرها ولا استعارتها الجميلة (مرقى هديل البوح في سر الكمان) بل يجمع كل هذا لتصبح كناية عن نسبة الحزن العميق لبوحه تماماً كنسبته إلى صوت الكمان.

وبانتهاء خطفه الحلم/لحظة البوح التي تملكته لابد أن تعود إليه (غمامة الشيب) التي رفرفت بعيداً عن رأسه في بداية تلك اللحظة؛ لتعود إليه سنوه التي تحرر منها، وأعضاؤه التي تخلى عنها ليدخل إلى هذه الخطفة الباهرة؛ فيسترد الليل استقراره الذي اختل قبل ذلك في بدايات القصيدة:

٤٩- قطعان النقوش تؤوب من دورانها لمراقد

٥٠- الألوان في البلور

٥١- وارتعدت بمشتبك التعاشيق النقوش

٥٢- وذوب أعضائي استرد كثافة التحديق في ظلماتها.

دعونا نتساءل: إذا ضاعت هذه الحالة الخاطفة من شاعر، ماذا يفعل؟

شاعرنا في لفتة طليلة يجيب:

٦٠- يازينب الملح المفضض في رماد الشيب

٦١- كان القلزم الجياش ذاكرتي

٦٢- وكنت على تخوم الروح في رمل السويس

٦٣- أبكي ترابك في التراب ... ولايفارقني الذهول ...

إنه على عكس القدماء الذين افتتحوا قصائدهم بالبكاء أو الوقوف على الأطلال، يختتم قصيدته بوقوفه على أطلال هذه المحبوبة، ولعله كان ختاماً موفقاً للقصيدة؛ لأنه لايبكي فقط محبوبته، بل يبكي عمره الذي تراكمت سنوه على رأسه جاعلة من شيبه غمامة قد تحجب عنه ضوء نجمةٍ ما في أفقٍ قصيٍّ ما.

وشتان بين النداء (يازينب) الذي استخدمه الشاعر في بداية هذا المقطع ومقطعه الثاني. فاستخدام النداء في المقطع الثاني مع بداية مواجده يصبح للبعد المعنوي تقدير أكبر من البعد المادي، أما الآن فهو يستخدمه في نهاية مواجده وبعد عودته الكاملة لوعيه مما يجعل لتقدير البعد المادي بينهما أولوية في التأويل والنظر؛ يدعم هذا تغيير لغته، ليصبح الملح (المهفهف) من براح البحر، (مفضضاً) في رماد الشيب، وبعد أن كانا معاً على (تخوم الحلم) أصبح وحيداً على (تخوم الروح)، يرافق هذا التغيير جملاً ماضوية (كان - كنت) توحي باستقرار وثبات يناسبان حالته الآن، وتبقى انتقالته إلى الفعل المضارع المنفي (لايفارقني) مناسبةً لحالة الالتفات التي قدمها في التحول من الغيبة في (يازينب) إلى الخطاب في (ترابك) الذي يوحي بالموت: حقيقة أم مجازاً بموت علاقتهما، ويحمل إلى الذهن تركيب العامة الشائع (تراب قدميه) دليلاً على المحبة الصافية والمنزلة الكبيرة.

بهذه المحاولة نصل إلى مقاربة أولى على طريق استخدام العلاقات النحوية البلاغية في تحليل بنية نصٍّ شعريٍّ، ونستطيع من خلال رصد الثنائيات العامة التي قدمها التحليل، وربطها مع تغير لغته في كل مقطع، أن نصل إلى صورة عامة لبنية النص الشعري، وكيف يمكن لشاعر أن يقدم لنا أساليب خبرية تقريرية في معظم قصيدته وينجح في ألاَّ تزل به هذه الأخبار إلى حيز المباشرة والصوت الزاعق ويُبقي لهذه الأخبار دلالتها الحية والثرية، كما رأينا بالتحليل، وهذا لم يتحقق إلا من خلال لغة مكنته موهبته من تشكيلها تشكيلات جديدة مشعة تعتبر مناطق خصوصية وتميز لمحمد عفيفي مطر في استخدام اللغة.

ويستطيع باحث آخر أن يستخدم هذه الآلية في تحليل أعمال شاعر آخر حتى يصل المنهج المقترح إلى أفضل مايقدمه ويتمناه له الباحث،[١٨] حيث يتزاوج البلاغي مع النحوي ليكشف عن المعاني الملتبسة والدلالات الخفية في مسيرة القصيدة العربية.

منمنمة أنتَ وهي لم تكونا

شعر: محمد عفيفي مطر

١- وقعتْ من الأفق القصيِّ النجمةُ الأولى
٢- وزحزحت الرياحُ غمامةً
٣- فاختلَّ شكلُ الليلِ:
٤- أوتادُ الظلام محبَّكٌ ينحلُّ،
٥- والتكوينُ يرجفُ باحتمالات الهيولي البكرِ،
٦- أصعدُ - والسماءُ قريبةٌ - والبرقُ أسودُ..
٧- من شظاياه الجديلةُ عقدةٌ عُقدَتْ على
٨- عينيَّ بالعطر البهيمِ..
٩- غمامةُ الشيب المفضَّضِ رفرفتْ في الأفْق،
١٠- جمرةُ نَيْزَكٍ عَلِقَتْ بخيطٍ من نسيج الروح،
١١- قلتُ: الليلُ مكتملٌ بأعضائي اكتمالَ الشكل في ميزانهِ،

١٢- يازينبَ الملحِ المهفْهفِ من براح البحر .. أنتِ قريبةٌ
١٣- و"القُلْزُمُ" الجيّاشُ في وهج الصِّبا يعلو فتمتدُّ
١٤- السويسُ على تخوم الروح .. أنت قريبةٌ،
١٥- أمي وأمكِ خالتان لنا وبين يديْهما ملْحُ الأمومة في
١٦- عجين اليتم والذكرى
١٧- فطيرٌ من نشيش رقاقه بالزُّبْد ينسلُّ ارتعادُ الدفءِ
١٨- ذاتَ ضحىً شتائيٍ ويمرق بيننا خَدَرُ النعاسِ،
١٩- أنا وأنتِ على تخوم الحلم:
٢٠- أرْوِقَةُ السماءِ قريبةٌ والأفق متَّكيءٌ
٢١- على النخل البعيدِ
٢٢- وهودجُ الملكوت منْسَدِلُ الستائر من حريرِ
٢٣- الفضةِ الزرقاءِ والفيروزِ والغيم المعَصْفَرِ،

٢٤- -: أنتِ قُبَّرَةٌ، وأنتِ نعومةٌ كادتْ قطيفتُها تسيلُ على يديَّ
٢٥- -: وأنتَ خفَّةُ باشقٍ قَدَحَتْهُ في ذهب الرشاقة سنبلة
٢٦- -: أنتِ انْفراطُ الكعك من معْقود سكَّرِه،
٢٧- وطعمُ التوتِ
٢٨- -: أنتَ خميرةُ الخبز الشهيِّ، وأنتَ رائحةُ الخصوبةِ
٢٩- واخْتباءُ النهر في حَبِّ الحصيدِ
٣٠- -: وأنتِ نافذةٌ معشَّقَةُ الزجاج بذَوْبِ أعضائي
٣١- -: وأنتَ بلاغةُ الحنّاءِ والألوانِ، أنتَ النقشُ والنقّاشُ
٣٢- فانظرْ. دورةُ الشمس التي حملتْ
٣٣- شفافيةَ التعاشيق.. الفضاءاتُ استضاءتْ بانتقالات
٣٤- التصاوير التي دبَّتْ بها أرواحُها..
٣٥- أنتَ انفجارُ البئرِ، أنتَ المنشدُ الحادي،
٣٦- وأنتَ القافلة
٣٧- -: أنتِ انْفلاتُ المهرةِ البيضاءِ، أنتِ مشجَّراتُ الوشْي في
٣٨- سحر الزرابيِّ، انفجارُ الضوء من شَغَبِ القلائدِ
٣٩- والجواهر في نحور الجنِّ، أنتِ فراشةُ الترتيل في
٤٠- وَرْدِ المصاحف، هدهدُ الذهب المرفرفُ من
٤١- معلَّقَةٍ إلى أخرى، ودانتلاً الليونة في الرخام

٤٢- زحفتْ إلى سَمْتِ الظهيرةَ عنكبوتُ الشمسِ وانْفَرطتْ على
٤٣- الآفاق عقْدةُ نسْجِها وأنا وأنتِ فراشتان
٤٤- خيطان معراجان..
٤٥- أنتِ على شفافية القصائد في الحريرِ،
٤٦- أنا على مرْقى هديلِ البوحِ في سرِّ الكمان

٤٧- كان الأصيلُ يميلُ متَّئداً.. فأَخْتَلِعُ الخطى المتثاقلة
٤٨- تحت انحدار الشمس،
٤٩- قطعانُ النقوش تؤوبُ من دوَرانها لمراقدِ

٥٠- الألوانِ في البلّور،

٥١- وارتعدتْ بمشْتَبَكِ التعاشيقِ النقوشُ،

٥٢- وذَوْبُ أعضائي استَرَدَّ كثافة التحديقِ في ظلماتها..

٥٣- أمي وأمكِ.. قبل أن يخبو ضِرامُ الفُرْن أو يخبو

٥٤- نشيشُ الزُّبد من وجه الفطير ولحمة المرْقوق أيقظتنا

٥٥- الضحى من خطْفة الحلم الصبيِّ

٥٦- عدوْتُ من وجدي بوجهك للحقول

٥٧- لَمْلَمتُ من مِزق الضحى رؤيايَ

٥٨- ثم عدوْتُ مرتحلاً وراءكِ من صبايَ

٥٩- ولم يفارقْني الذهول

٦٠- يازينبَ الملح المفضَّضِ في رماد الشَّيْبِ

٦١- كان القلزمُ الجياشُ ذاكرتي

٦٢- وكنتُ على تخوم الروح في رمل السويسْ

٦٣- أبكي ترابَكِ في الترابِ.. ولايفارقُني الذهولْ..

١٩٩٩/٣/٣٠

(١) عبدالقاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ، ت: محمود شاكر (القاهرة: مكتبة الخانجي، ط ٣، ١٩٩٢)، ص ٣٦١.

(٢) **المرجع السابق**، ص ٤.

(٣) سورة هود، آية ٤٤.

(٤) **دلائل الإعجاز**، ص ٤٥.

(٥) **المرجع السابق**، ص ٤٥.

(٦) **المرجع السابق**، ص ٤٥.

(٧) **المرجع السابق**، ص ٤٦.

(٨) ولد محمد عفيفي مطر في (١٩٣٥/٥/٣٠م) بقرية رملة الأنجب بمحافظة المنوفية بمصر، حصل على ليسانس الآداب في الفلسفة، جامعة عين شمس (١٩٦٦م)، عمل مدرساً بمدارس محافظة كفر الشيخ في مراحل تعليمية مختلفة (١٩٥٦ - ١٩٧٧)، رأس تحرير مجلة سنابل (١٩٦٩)، سافر إلى العراق (١٩٧٧- ١٩٨٣)، وعاد بعدها للاستقرار في قريته، أصدر ثلاث عشرة مجموعة شعرية هي (بترتيب النشر) **ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي، الجوع والقمر، رسوم على قشرة الليل، كتاب الأرض والدم، شهادة البكاء في زمن الضحك، والنهر يلبس الأقنعة، يتحدث الطمي، أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، رباعية الفرح، من مجمرة البدايات، فاصلة إيقاعات النمل، احتفاليات المومياء المتوحشة**، وكتاباً في السيرة هو: **أوائل زيارات الدهشة**، وكتاباً نقدياً هو: **شروخ في مرآة الأسلاف**، وكتابين للأولاد هما: **مسامرات الأولاد كي لايناموا**، **والشاعر البارودي**، وترجم أعمال اديث سودرجران (بالاشتراك)، وأعمال إليتيس اليوناني، فاز بجوائز شعرية عديدة كان آخرها جائزة سلطان العويس (١٩٩٩م)، وتُرجم شعره إلى لغات متعددة (الإنجليزية والفرنسية والألمانية).

(٩) في الحديث عن الريادة الشعرية لعفيفي مطر، انظر إهداء العدد الحادي عشر من مجلة **ألف** ومحوره: "التجريب الشعري في مصر منذ السبعينيات": "إلى محمد عفيفي مطر تقديراً لإسهامه الهام في التجريب الشعري"، **ألف: مجلة البلاغة المقارنة**، العدد ١١ (١٩٩١)، ص ٣؛ مطبوعة **المهرجان العالمي للشعر بالدار البيضاء** (الدورة الثانية (٢١ - ٢٣) سبتمبر ٢٠٠٠) التي يرى محرروها أن "كتاباته الشعرية تتميز بالبحث في اللغة وبناء الصور المفاجئة والتداخل بين تكثيف الانفعال وقوة اللمحة الفكرية ذات البعد الصوفيّ وهو ما يجعله أحد الشعراء الأساسيين في الحركة التحديثية على الصعيد العربي"؛ **المهرجان العالمي للشعر بالدار البيضاء**، الدورة الثانية ٢٠ - ٢٣ سبتمبر (المغرب: بيت الشعر، ٢٠٠٠)، ص ٣٨.

(١٠) في مواقف النقاد وترددهم إزاء شعر مطر راجع فريال غزول، "فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر،" مجلة **فصول**، المجلد الرابع، العدد الثالث (أبريل/مايو/يونيو ١٩٨٤)، ص ص ١٧٥ - ١٨٩؛ محمد سعد شحاته، "الغريب الغامض كالليل،" مجلة **سطور**، العدد ٣١ (يونيو ١٩٩٩)، ص ٧٧.

(١١) كتبت القصيدة في (١٩٩٩/٣/٣٠) بعد صدور الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر في ثلاثة مجلدات (القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٨)، وقد اعتمد الباحث في دراسته على نسخة خطية، ثم نشرت القصيدة بعد ذلك في **الأهرام العربي**، عدد ١١٩ (٣ يوليو ١٩٩٩)، وأعاد الشاعر نشرها في مطبوعة **المهرجان العالمي للشعر بالدار البيضاء**، ص ٣٩.

(١٢) يقول ابن عصفور "وحق الإضافة أن تكون إلى مفرد، ولاتضاف إلى جملة إلا أسماء الزمان غير المثناة". ابن عصفور، **المقرب**، تحقيق أحمد عبدالستار الجواري وعبدالله الجبوري (بغداد: مطبعة العاني، ١٩٨٦)، ص ٢٣٧.

(١٣) من صور المصدر المؤول (المنسبك/الحكمي) في اللغة: أنْ + الفعل، ما + الفعل، أنَّ + معموليها (اسمها وخبرها)، والتضمين عن عباس حسن، **النحو الوافي** (القاهرة: دار المعارف، جـ ٣، ط٢، ١٩٦٤)، ص ٧٣.

(١٤) استخدام كلمة (عدم) قبل المصدر (كون) في التأويل نظراً لاستخدام الشاعر النفي (لم) قبل الفعل (تكونا).

(١٥) يؤكد ظنَّ الباحث ما اشترطه النحويون في الجملة الفعلية التي تكون في حكم المضاف إليه من أن "الجملة المضارعة لاتقع مضافاً إليه إلا حين يكون المضارع ماضي المعنى فيكون في ظاهره مضارعاً وفي معناه ماضياً." انظر: عباس حسن، **النحو الوافي**، جـ ٣، سص ٧٠.

(١٦) **دلائل الإعجاز**، ص ٥٢.

(١٧) استند الباحث في استخدام هذه الدلالة لفعل المقاربة (كاد) إلى قوله تعالى: "يكاد البرق يخطف أبصارهم.."، سورة البقرة، آية ٢٠، وبنفس إيحاء الآية الكريمة رأى الباحث أن الشاعر قد استخدمه.

(١٨) لايفوت الباحث في هذا المقام أن يتوجه بالشكر والتقدير إلى أستاذه الكريم د. أحمد سعد بكلية التربية بعين شمس، والمحكمَيْن الفاضلين على عظيم ملاحظاتهم على المخطوطات الأولى للدارسة، وهو الأمر الذي أثرى البحث وساهم في تعميق الدراسة ووصولها إلى هذا الشكل.

نجم والشيخ إمام:
صعود وأفول الأغنية السياسية في مصر

داليا سعيد مصطفى

كانت هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ في مصر من الأحداث التي شكلت نقطة تحول في حياة الكثير من جماهير الشعب المصري، وربما على وجه الخصوص في حياة عدد كبير من الفنانين والشعراء والأدباء. لقد أثرت الهزيمة بشكل ملحوظ على أداء وإنتاج هؤلاء الفنانين وكانت هناك ردود أفعال متباينة. فنجد أن هناك من اعتزل الحياة العامة وتقوقع على ذاته فاقداً الرغبة في الكتابة أو الإنتاج الفني عموما، ومنهم من أصيب بإحباط كبير ولكنه أصر علي الاستمرار ومواصلة الإبداع بطريقة أو أخرى، ومنهم من كان أكثر جرأة في مواجهة الموقف من خلال الاشتباك مع حركة الجماهير التي أعقبت الهزيمة إصراراً منهم علي تجاوز هذه النكسة والتعبير عن رغبة الشعب في مواصلة النضال ضد القهر والظلم والاضطهاد. كان الشاعر أحمد فؤاد نجم وصديقه الشيخ إمام عيسى الملحن والمغني من ضمن هذه الفئة الأخيرة التي أصرت على مواصلة النضال من خلال الأغنية السياسية الجادة. لقد شكل الثنائي نجم-إمام إحدى الظواهر الفنية شديدة الأهمية التي تبلورت واتضحت معالمها في سنوات أواخر الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ثم خفتت تدريجيا بداية من الثمانينيات حتى انفصل الثنائي وأصبح كل منهما يعمل في معزل عن الآخر.

يثير هذا الصعود والتراجع لأغنية نجم-إمام عدة إشكاليات نقدية. أولاً، ما هي الظروف الموضوعية التي أدت إلى الانتقال النوعي في هذه الأغنية من التعبير عن مشاعر قومية بسيطة إلى لعب دور أكثر راديكالية بداية من عام ١٩٦٨؟ ثم لماذا اختار هذا الثنائي التيمات الشعبية كتعبير عن راديكاليتهما السياسية؟ وأخيراً، ما هي العوامل التي أثرت في أفول هذه الظاهرة الفنية؟ في هذا البحث، نهدف إلى تحليل ومناقشة هذه الإشكاليات من خلال دراسة الناحية الإبداعية في أعمال نجم وإمام: الأول على مستوى الشعر العامي السياسي، والثاني على مستوى اللحن والأغنية ثم إنتاجهما المشترك وتأثيرهما خاصة في أوساط اليسار المصري، والحركة الطلابية والجماهيرية بشكل عام. ولذلك فسوف يكون التركيز على الدور الراديكالي الذي لعبته أغنيتهما المشتركة حتى بدايات الثمانينيات، ولن يتعرض البحث لأعمالهما المنفردة في الفترة التي تلت انفصالهما الفني في منتصف الثمانينيات.

التيمة الشعبية كأداة للتعبير في أغنية نجم-إمام السياسية

لا يمكننا تناول التجربة الفنية المشتركة لنجم وإمام بدون ربطها بمسألة الثقافة

الشعبية في مصر. لقد كان القرن العشرون هو قرن ظهور وتبلور الفن الشعبي بشكل رسمي على الساحة الفنية والسياسية والاجتماعية، ليس في مصر فحسب ولكن في دول العالم المختلفة، حيث ارتبط هذا التراث بتصاعد حركات التحرر الوطني وثورات الفئات المضطهدة. وفي ظل هذا الزخم من الأحداث السياسية والتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي لعبت الطبقات الدنيا دوراً جوهرياً في صنعها، شهد الفن نشأة تيار الحداثة وتطوره. والثقافة الشعبية وما تحتويه من فنون الفئات المضطهدة في التاريخ وما تناقلته الأجيال شفوياً وليس كتابة هو منطقة غاية في الغنى لدى الشعوب، وذلك بكل ما تحمله هذه الفنون من مفاهيم متناقضة وجدل شديد التعقيد. فالتاريخ المكتوب هو تاريخ الفئات أو الطبقات التي حكمت وما سُجّل ودُوّن منه هو ما تناقلته الأجيال على الساحة الرسمية أو ساحة النخبة من فنانين وأدباء ورسامين. أما تراث تلك الفئات الشعبية التي لم تصل أبداً إلى سلطة تدوين وتسجيل تاريخها وفنونها، فقد احتفظت به بواسطة أدوات "غير رسمية" والمقصود بذلك هو حفظه من خلال الحكايات الشفوية المنقولة والموسيقى الشعبية والرسم والأزجال والأمثلة الشعبية والنكتة، وما إلى غير ذلك.

عبّر هذا التراث عن التدني والتخلف من وجهة نظر الطبقات الحاكمة، ولذلك فلم يكن ليظهر على الساحة الفنية. أما بالنسبة لصانعيه من طبقات الشعب المختلفة، فقد مثل مسألة حياة أو موت على مرّ العصور وفقدانه كان بمثابة وضع الشعب في عداد الأموات وتجريده من أسلحته في مواجهة تقلبات الحياة.[١] هناك من المفكرين من يرى أن هذا التراث الشعبي يعبر بالضرورة عن ثقافة المقاومة والهجاء والتحريض فى مواجهة الحكام. فالكاتب الكبير يوسف إدريس يقول في هذه المسألة:

> إن الشعب لا يهزم أبداً حتى ولو وقع تحت وطأة الحكم الأجنبي، فإن قيمه وتقاليده تظل سائدة ... بل إنه يبتدع مفاهيم جديدة للمقاومة، أي أن الأدب الشعبي يبدأ عندئذ في الانتباه إلى فكرة المقاومة ... وما أريد أن أصل إليه هو أنه ليس هناك ثقافتان وإنما هناك طبقتان: شعب وحكام. ولم يكن للطبقة الحاكمة المصرية على الإطلاق ثقافة بالمعنى المتعارف عليه، بمعنى أن لها حجما وأبعاداً وفلسفة وأهدافاً، إلخ. ولكن الشعب كانت له دائما ثقافة مستمرة ومتكاملة، وهي ثقافة المقاومة وثقافة المقاومين... وبهذا المقياس فإنه يمكن اعتبار الثقافة الشعبية وفي كل العصور ثقافة متكاملة بينما نجد أن الثقافة الرسمية أو ثقافة الحكام هي ثقافة قلة وثقافة منقولة في الغالب تقع تحت تأثير موازين القوى السائدة في المجتمع.[٢]

ولكن التاريخ يدلل لنا بالبرهان القاطع على أن تراث الشعب لا يحتوي على مفاهيم المقاومة فقط، ولكنه أيضاً مليء بمفاهيم الخضوع والاستسلام لأن هذه هي الطبيعة الجدلية للحياة. فتراث فئة أو طبقة معينة لا يمكن أن يحتوي على مفاهيم موحدة على طول الخط بل إن الأفكار والمعاني تزداد في تركيبها وتعقيدها بتطور التاريخ والأحداث. وكما أن الموروث الشعبي يعبر عن ثقافة المقاومة والتمرد فهو أيضا مجال لكل القيم التي تدعو إلى المهادنة

وتفضيل الحياة على النضال والموت، وهكذا.

عندما أتى القرن العشرون برياح التغيير، قامت الطبقات الدنيا في بقاع العالم المختلفة بثورات عديدة للمطالبة بحقوقها المسلوبة. وفرضت هذه الطبقات الدنيا ثقافتها أيضا على الساحة الرسمية، مما أدى إلى ظهور تيارات فنية التفتت لهذا التراث الشعبي وبدأت في تمثيله وتوظيفه بطرق أكثر احترافا. وفي مصر، كتب الكثير من النقاد والمفكرين آراءهم في قضية الفن الشعبي ونالت اهتماما ملحوظاً في ميدان الثقافة وأصبحت مادة للحوار والنقاش. أما في مجال الشعر والموسيقى خاصة، فقد تبلور هذا الاتجاه على يد شعراء العامية من أمثال بيرم التونسي وبديع خيري، ثم من بعدهما فؤاد حداد وصلاح جاهين وعبدالرحمن الأبنودي وسيد حجاب وأحمد فؤاد نجم. وأيضاً الموسيقى انتقلت نقلة نوعية من التطريب الصرف إلى التعبير والتصوير إلى جانب التطريب، وذلك على يد سيد درويش في الأساس ثم اتجهت الموسيقى الشعبية من بعده اتجاهات مختلفة مع ملحنين من أمثال زكريا أحمد ومحمد القصبجي ثم بليغ حمدي وعلي إسماعيل فيما بعد، وأيضاً الشيخ إمام.

ويمكننا القول إنه في فترة الستينيات بشكل خاص ازداد الالتفاف حول التيمات الشعبية كأداة للتعبير في الشعر والموسيقى. ربما نبع ذلك من قرار سياسي جماعي بضرورة إحياء الثقافة القومية والتعبير عن الناس البسطاء بلغة يسهل فهمها وموسيقى قريبة من آذانهم. في حقيقة الأمر، أضحت التيمات الشعبية "موضة" تلك الأيام كما سنرى لاحقاً.

يناقش الناقد الدكتور غالي شكري في كتابه **شعرنا الحديث .. إلى أين؟** قضية التحديث في الشعر العربي عامة والشعر في مصر خاصة خلال سنوات الأربعينيات والخمسينيات والستينيات.[٣] يتعرض الكاتب لشعراء العامية المصرية فيقول: "إن التجديد في شعر العامية المصرية لم يمض في خط مواز لحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي. ولكن ما لا شك فيه أن ثمة تفاعلاً صحياً قد حدث بين التجربتين بحيث أنهما أمستا جناحين لقضية واحدة هي الحداثة في الشعر."[٤] كان على الفنان المصري في تلك السنوات أن يستوعب في بنائه لتجاربه الفنية ذلك الكمّ الهائل من العناصر المتباينة التي تستمد تركيبها من طبيعة الحضارة الحديثة ذاتها.[٥] كان عليه أن يتفاعل مع ويعبر عن أزمة التناقض الحادة بين القيم الإقطاعية القديمة والعلاقات البرجوازية الجديدة في فترة صعود الرأسمالية في المدن العربية عموماً.[٦] ثم كان عليه أن يفكك كل هذه العناصر المتناقضة ويعيد بناءها في أشكال فنية حديثة استمدت جزءاً هاماً من الثقافة الشعبية.

لذلك نرى أنه خلال النصف الأول من القرن العشرين انتقلت الأزجال الشعبية التي كان الناس في الريف وصعيد مصر يتناقلونها ويتغنون بها على آلاتهم الشعبية مثل الربابة والسمسمية وغيرهما إلي ساحة أخرى: الساحة الرسمية، أو ساحة النخبة المتعلمة المثقفة القريبة من النخبة السياسية. اتخذت الأزجال تسمية أخرى: "الشعر العامي". وتطور هذا الميدان بشكل ملحوظ حيث قام كل شاعر من شعراء العامية بتوظيف أدوات الموروث الشعبي بما يتوافق مع تجربته الإنسانية والشعورية وطبيعة احتكاكه بالجمهور.

وفي هذا السياق برز الثنائي أحمد فؤاد نجم والشيخ إمام حيث اتخذا من الثقافة الشعبية سبيلاً لخدمة مشروعهما السياسي المشترك والذي ارتبط ارتباطا وثيقاً بالحركة الطلابية اليسارية. وظّف نجم المفردات الشعبية بشكل حِرَفي وتقني عالي المهارة حيث درس

الجانب الشكلي للغة جيداً وملأ أشعاره بالصور والعبارات القريبة من التجربة الشعبية للطبقات الدنيا في المجتمع. فأهمية نجم تنبع أساساً من توليفه الماهر لمفردات اللغة وتصويره لاسكتشات يومية مُعاشة من أجل توصيل رسالة سياسية معينة؛ وتنبع أيضاً من ألحان الشيخ إمام الذي كان بحق مبدعاً في إبراز معاني وجمال هذه اللغة وتلك الصور الشعبية المتوارثة. وعلى هذا الأساس، ظهرت الأغنية السياسية التحريضية التي تتسم بطابع المقاومة لنجم وإمام وبشكل تطريبي-درامي لاقى صدى وتجاوباً واسعاً بين جماهير الطلبة والمثقفين بالذات، وبدرجة أقل وسط الطبقات العاملة في المجتمع.

فكيف كانت البداية لمشروع نجم-إمام المشترك؟ وكيف تطور هذا المشروع الفني مع تصاعد الحركة الطلابية اليسارية في أعقاب هزيمة يونيو ١٩٦٧؟ ولماذا ارتبطت الثقافة الشعبية كأداة تعبيرية عند الشاعر والمغني بالمرحلة الراديكالية في تاريخهما معاً؟ نحاول في الأقسام التالية الإجابة عن هذه التساؤلات.

البداية الفنية المشتركة لنجم وإمام في الستينيات

حدث اللقاء الأول بين نجم وإمام في سنة ١٩٦٢. كان الشاعر في تلك الأيام يكتب أشعاراً عاطفية ورومانسية خفيفة متأثراً بشكل خاص بشعراء العامية المصرية من أمثال بيرم التونسي وبديع خيري.[٧] لقد شارك هذا الشاعر في مظاهرات ١٩٤٦ بعد تعرفه على عمال المطابع، ثم دخل السجن وهناك ألف ديوانا بعنوان **صور من الحياة والسجن.**[٨] وبعد خروجه وتقديراً لموهبته في كتابة الأزجال الخفيفة الضاحكة عيّنه الكاتب يوسف السباعي في وظيفة كتابية في الفرع القاهري للاتحاد الإفريقي الآسيوي.[٩] وبدايات الشاعر الفنية، بما في ذلك قدومه إلى القاهرة وعمله بها، مفصلة في سيرته الذاتية بعنوان **الفاجومي.**

أما الشيخ إمام فكان يغني ويعزف على العود في بيوت الأصدقاء أو على مقاهي حي الغورية بالقاهرة القديمة حيث كان يسكن في بيت قديم متهالك في حارة ضيقة متفرعة من شارع حوش قدم. ويقول الشيخ إمام في حوار له قبل وفاته في عام ١٩٩٥ أنه جاء إلى حوش قدم بالصدفة في سنة ١٩٣٦ عندما كان في الثامنة عشرة من عمره. وكان قد قدم إلى القاهرة من قريته أبو النمرس التابعة لمحافظة الجيزة قبلها ببضعة سنوات حيث أتى به والده ليجوّد ترتيل القرآن الذي كان يحفظه ويتعلم شئون الدين في الجمعية الشرعية. لقد كان ذلك أفضل شيء يمكن أن يطمح إليه فتى كفيف من عائلة فقيرة في ريف مصر. ولكن تشاء الأقدار أنه في حوش قدم تعرف على أساطين الملحنين من أمثال الشيخ زكريا أحمد والشيخ درويش الحريري. يقول إمام: "تعرفت في هذه الفترة على عمّنا الشيخ زكريا أحمد الذي كان يقضي جميع سهراته في حوش قدم حيث كان يعد ألحان أم كلثوم في هذا البيت الذي كنت أسكنه."[١٠] تتلمذ الشيخ إمام وتعلم العزف على العود من هؤلاء الأساتذة الكبار وغيرهم مثل صالح عبدالحي ومحمد عبدالوهاب وأمين المهدي. يضيف إمام عن تلك الفترة: "كنت أعرف النغمات وأصولها والأرباع والمقامات ولكنني لا أعزف لأنني كنت أظن أن المكفوفين لا يتعلمون العود."[١١] ثم تعرف بعد ذلك على عوّاد ماهر وكان كفيفا فقرر فوراً أن يتعلم

العزف على العود حتى أتقنه وأصبح يعزف عليه أغاني أم كلثوم ويغنيها بالإضافة إلى ألحان أخرى كثيرة.

وفي عام ١٩٦٢ تعرّف على نجم عن طريق صديق مشترك واستمع الشاعر إلى غناء إمام الذي كان يتجمع في بيته الأصدقاء حيث يعزفون الألحان ويغنون. وفي هذا اللقاء الأول كتب نجم قصيدة حب رومانسية لحنها إمام وهما جالسان يقول مطلعها:

أنا أتوب عن حبك أنا؟

أنا ليّ ف بعدك هَنا

دانا باترجاك

الله يجازيك

يا شاغلني معاك

وشاغلني عليك

وان غبت سنة

أنا برضه أنا...(١٢)

كان هذا هو مستوى القصائد التي يكتبها نجم في تلك الفترة، أي قصائد مرحة خفيفة وسهلة في إيقاعها الموسيقى، ولم تكن لها أبعاد فنية أو سياسية ذات مغزى. ومنذ ذلك اليوم، قرر نجم أن يسكن في نفس البيت مع إمام.(١٣)

وهكذا بدأ الاثنان يعملان معاً ويصوغان على مرّ السنوات مشروعهما المشترك الذي استمر ما يقرب من عشرين عاماً كانت مليئة بالألحان والأشعار. وعندما بدأ نجمهما يلمع في أوساط المثقفين والفنانين وبعض الأوساط العمالية والطلابية وعُرفا بأنهما يقدمان فناً مختلفاً عن السائد، حاولت الدولة الناصرية في البداية استمالتهما واحتواءهما. فاتُفق مع الشيخ إمام على أن يقدم برنامجاً للإذاعة بعنوان "مع ألحان الشيخ إمام". كما تم تنظيم أول حفل جماهيري لهما في نقابة الصحفيين ويومها خرج إمام ونجم عن البرنامج المتفق عليه نزولاً على رغبة الجمهور مما أحرج مسئولي الدولة بالحفل وجعلهم يأخذون موقفاً متعنتاً تجاههما فيما بعد؛ ثم تم اعتقالهما لأول مرة في عام ١٩٦٩ في قضية ملفقة.(١٤)

وجاءت سنوات السبعينيات لتضع تجربة إمام ونجم على المحكّ السياسي والاجتماعي الحقيقي حيث إنه لم يهدأ لهما بال في تلك السنوات ولم تهدأ الدولة كذلك عن مطاردتهما واعتقالهما في سنوات ١٩٦٩، ١٩٧٢، ١٩٧٥، ١٩٧٧، و١٩٧٨.(١٥) وخلال هذا المشوار الطويل لحّن إمام لنجم وحده أكثر من ثلاثمائة أغنية كل منها تستحق المناقشة على حدة، ولكنه لحّن لشعراء آخرين أيضاً مثل فؤاد قاعود ونجيب سرور ونجيب شهاب الدين وماجد يوسف وفؤاد حداد والشاعر الفلسطيني توفيق زياد بالإضافة إلى آخرين.(١٦)

في السنوات القليلة التي سبقت هزيمة يونيو ساد إحساس عام في أوساط المثقفين اليساريين على وجه الخصوص بأن الأوضاع متردية في البلد وأن هناك فساداً يستشري ويزداد يوماً بعد يوم في مؤسسات الدولة، وأن الأصوات المعارضة يتم البطش بها واعتقالها.

بات هناك شعور بأن الفجوة تزداد اتساعاً بين ما يدّعيه ويروّجه النظام من شعارات مثل القومية العربية والوحدة الوطنية والاشتراكية، وبين الأوضاع الفعلية من اضطهاد للطبقات الفقيرة والعاملة. ولكن كان الجميع ينتظر المعركة الحاسمة مع العدو الصهيوني وتحقيق النصر حيث إن ذلك سيشكل المخرج من أزمات كثيرة. وفي تلك الفترة عبّر بعض من كبار شعراء العامية المصرية عن رأيهم فيما يحدث. أنتج صلاح جاهين مثلاً دواوينه الهامة **عن القمر والطين**(١٧) و**رباعيات**(١٨) و**قصاقيص ورق**.(١٩) وكتب الأبنودي ديوان **الأرض والعيال**،(٢٠) وسيد حجاب ديوانه الأول **صياد وجنيّة**.(٢١) هذا بالإضافة إلى أشعار فؤاد حداد الرائدة.

أما نجم فنراه يكتب قصائد مثل "كلب الست" وهي تعبر عن حس طبقي تلقائي وبسيط للغاية. فهو يتهكم على السيدة أم كلثوم التي تسكن الزمالك ولها من الوزن الاجتماعي والمركز ما يجعلها تتحكم في الفقراء كما يحلو لها.(٢٢) وقبل الهزيمة بأيام قليلة، كتب نجم قصيدته "يعيش أهل بلدي" والتي عبّر فيها عن حالة الاضطراب التي كانت تعيشها مصر آنذاك حيث نجد هذا التناقض الصارخ الذي يسمح لفئات معينة أن تعيش في رفاهية شديدة على عاتق ملايين الفقراء الذين يعيشون في النجوع والحواري الضيقة.(٢٣)

ثم بعدها بعدة أيام جاء إعلان الهزيمة بشكل رسمي، فكتب نجم قصيدة "واه يا عبد الودود"(٢٤) وفيها يشجع الشاعر عبدالودود (الذي يمكن أن يكون أي مواطن عادي قادم من صعيد مصر ويأخذونه مجندا في الحرب) لكي يواصل النضال ولا يترك مدفعه. في ذلك الوقت كان نجم من ضمن ملايين المصريين والعرب الذين يؤمنون بضرورة الحرب ضد العدو الصهيوني وهزيمته انتصاراً للوحدة العربية.

وعندما أعلن عبد الناصر تنحّيه وخرجت الجماهير هاتفة لكي يرجع عن قراره، قال نجم قصيدته الشهيرة "بقرة حاحا".(٢٥) وصف نجم هذه القصيدة في مذكراته بأنها "أول قصائد الرد على الهزيمة".(٢٦) وتعتبر هذه القصيدة واحدة من أشهر وأهم قصائد نجم وأغاني الشيخ إمام حيث تبرز بشكل واضح مدى تأثر الشاعر والملحن بالموروث الشعبي المصري. فكثيراً ما كان يردد الناس في الريف أغنية بقرة حاحا التي تصف الدوران اللانهائي للبقرة المعماة وهي تجر الساقية ويرثون لحالها.(٢٧) فجاء نجم وأخذ الهيكل الخارجي للأغنية وأدخل عليها كلماته لكي ينقل وجع وألم البقرة الحزينة (وهي هنا كناية عن مصر) بسبب الهزيمة على يد إسرائيل ومن ورائها أمريكا. وعلى الرغم من عدم مقدرتها على مناطحة الثور الأمريكي إلا أنها بقرة "نطاحة" ولا تيأس.(٢٨) يقول مطلع القصيدة:

ناح النواح والنواحة

على بقرة حاحا النطاحة

والبقرة حلوب

حاحا

تحلب قنطار

حاحا

لكن مسلوب

حاحا

من أهل الدار....

ثم جاء إمام فلحّن الأغنية متبعاً مقام الصبا وهو مقام شعبي أصيل يعبر عن الحزن ومنتشر بشكل واسع في الأغاني الريفية، خاصة وأنه يمكن الارتجال فيه بسهولة. واتبع إمام في الأغنية إيقاع أيوب أو "إيقاع الزار" الذي يصل للمتلقي بسرعة، ولذلك فقد ذاع صيت "بقرة حاحا" وحفظها الجمهور بسرعة. نجد أيضاً من خلال هذه الأغنية أن الكورال (أو الجمهور) يرد على المغني بشكل إيجابي، أي أنه لا يردد كلمة "حاحا" بنفس النغمة بل بنغمة مختلفة كأنه في حوار جدلي مع المغني. تتصاعد نبرة الحزن مع مقاطع الأغنية والرد "حاحا" يأتي بنغمة أعلى في حزنها. لكن في ختام الأغنية نرى الملحن يخفض من دور نغمة الحزن حتى يعبر عن خطابه بشكل صارم:

وقعت م الجوع ومن الراحة

البقرة السمرة النطاحة

ناحت مواويل النواحة

على حاحا وعلى بقرة حاحا.

تبرز هذه القصيدة، والتي كتبت في مرحلة مبكرة من مشوار نجم-إمام الفني، قدرة الشاعر على توظيف اللغة والصور الشعبية بحرفيّة عالية، وهي خاصية سوف نجدها في قصائد كثيرة تالية. كان نجم ماهراً في نقل الشكل الخارجي أو هيكل الصورة الشعبية ثم ملئها بمضمون سياسي. وهو لم يكن مبتكراً لهذا الهيكل الخارجي في الكثير من الأحيان لأن الناس هم الذين ابتدعوه عبر تاريخهم. أما بالنسبة لتلحين إمام لأغانٍ من الموروث الشعبي مثل "بقرة حاحا" وما شابهها، فنجد أنه يستخدم جملا موسيقية أطول ويلعب على المقامات بتنويعاتها المختلفة. ففي حين يلجأ الناس في الريف إلى الأغاني ذات الجمل القصيرة التي تحتوي عادة على حكاية معينة وتكرار مضمونها بمفردات مختلفة لأن الحكاية هي المركز والهدف، نرى الشيخ إمام يركز أكثر على التعبير والتشخيص من خلال الأغنية.

وبعد كتابة "بقرة حاحا" بعدة أيام كتب نجم قصيدة "الحمد لله خبّطنا تحت بطاطنا"، بعدما "اتضح الحجم الكامل للهزيمة وتكشفت الحقائق عن الطريقة الارتجالية وغير المسئولة التي أديرت بها المعركة."[٢٩] جاءت هذه القصيدة هجائية صِرْف تمزج بين الغضب الشديد والسخرية، ففيها يقول الشاعر:

... الحمد لله واهي ظاطت

والبيه حاطط

في كل حتة مدير ظابط

وان شا الله حمار...

وكانت هذه هي المرة الأولى التي يهاجم فيها الشاعر الرئيس جمال عبد الناصر

بشكل شخصي عندما قال:

وكفاية أسيادنا البعدا

عايشين سعدا

بفضل ناس تملا المعدة

وتقول أشعار

أشعار تمجد وتماين حتى الخاين

وان شالله يخربها مداين

عبد الجبار

فـ"عبدالجبار" هنا – أو عبد الناصر – هو المسئول عن الهزيمة.(٣٠)

في تلك الفترة أيضاً كتب نجم قصيدة "جيفارا مات"(٣١) وهي من الأغاني التي لاقت شعبية كبيرة خاصة بين الطلبة الذين تغنوا بها في الكثير من المظاهرات فيما بعد. قال نجم هذه القصيدة بعد موت تشي جيفارا المناضل الشهير الذي شارك كاسترو في قيادة الثورة الكوبية. ولقد جاء تلحين إمام للقصيدة غنياً من الناحية الفنية ومعبراً عن حالة كل مناضل ثوري (وليس جيفارا فقط) يهب نفسه وروحه لقضية إنسانية عادلة. كما تبين هذه القصيدة وغيرها في تلك السنوات تمسك نجم بالمشروع القومي الناصري والذي كان يرفع راية الوحدة العربية والاشتراكية والدفاع عن الحق العربي في إعادة كل الأراضي المغتصبة من قبل العدو الصهيوني. فلقد كان الشاعر مؤيدا لعبد الناصر ومشروعه (على الرغم من الهجوم عليه) ولكنه كان ضد الفساد والهزيمة والاضطهاد.

وبعد ذلك، تتالت القصائد والأغاني السياسية – إلى جانب العديد من الأغاني العاطفية والشعبية – والتي كانت تنقل نجم وإمام يوماً بعد آخر نحو منطقة أخرى من تاريخهما المشترك. لقد أحسّا باقتراب المعركة الكبيرة مع النظام – مثلهما في ذلك مثل الكثير من الجماهير الغاضبة. وتدريجياً بدأ الشعر السياسي الذي تنوع ما بين نقد وتقريع وهجاء وتحريض وهتاف وحزن وفرح يندمج مع اللحن الشعبي الأصيل الذي استقاه إمام أساساً من أساتذته سيد درويش وزكريا أحمد ودرويش الحريري.

القيمة الإبداعية في شعر نجم

إذا ما انتقلنا إلى مناقشة الجوانب الإبداعية في شعر نجم وقيمته الفنية فلا بد أن نضعه في سياق مقارن مع شعراء آخرين من شعراء العامية في عصره وأيضاً ممن سبقوه من أمثال بيرم التونسي، فؤاد حداد، صلاح جاهين، عبدالرحمن الأبنودي، وغيرهم، وعلاقة الشعر العامي الذي كتبوه بمسألة الثقافة الشعبية. وبادئ ذي بدء فالنقاد لا يختلفون حول تأثر نجم الشديد ببيرم التونسي والذي كان من رواد نقل الأزجال الشعبية إلى ساحة النخبة المثقفة كشعر عامي معترف به، وأيضا بديع خيري وإن كان بدرجة أقل. إن نجم نفسه يقول

في قصيدته "الشاعر الأكره":

... وابدأ كلامي عن الأشعار واللي زانوها

بيرم وخيري وكل اللي صانوها...

يا عم بيرم وحياتك واللي أماتك

وخلا ناس مآبين عايشين على مقالاتك

وواد مباحث يتطاول على مقاماتك

أنا لاجعل من الشعرا الأندال مسخة وعبر.(٣٢)

لقد استقى نجم الكثير من التعبيرات والمعاني بل والأوزان والإيقاعات الموسيقية من شعر بيرم، وأحيانا نجد التعبير أو اللفظ نفسه في شعر نجم في السياق ذاته الذي وضعه بيرم. كتب بيرم الكثير من الأشعار ضد الاستعمار البريطاني في النصف الأول من القرن العشرين (توفي بيرم عام ١٩٦١)، وكتب نجم الكثير من أشعاره ضد الإمبريالية الأمريكية والصهيونية. كانت لبيرم أشعار يتهكم فيها على "الخواجة" أي الأجنبي الذي يأتي إلى مصر لينهب مواردها، ونجم أيضاً كتب العديد من الأشعار عن "الخواجة الأمريكاني" بالتحديد.(٣٣) فعلى سبيل المثال، يقول بيرم وهو يصف الاستعمار الأوروبي:

في النوم رأيت عزرائيل   مركيز أوروبـاوي

ضوفره انجليزي طويـل   معووج وسبعاوي

وناب يشيل ألف فيل   أزرق فرنساوي...(٣٤)

نرى بيرم هنا يشبه الاستعمار بعزرائيل ملك الموت وهو يمكن أن يكون إنجليزياً أو فرنسياً، ويصفه بأنه يأتي على هيئة "الغول" بأظافره الطويلة المخيفة وأنيابه المتوحشة. والحقيقة أن الغول كصفة فلكلورية يستخدمها المصريون كثيراً جداً عندما يصفون إنساناً أو شيئاً شرساً أو متوحشاً. وإذا تتبعنا القصيدة حتى النهاية سنجد أن بيرم يذكر دول استعمارية أخرى مثل إيطاليا. أما بالنسبة لنجم فالمستعمر هو أمريكا في الأساس، فهو يقول في قصيدته "الخواجة الأمريكاني".

وانطلق يسلب وينهب

ف الزباين بالنهار

يحدف الدولار يلمّه

تلتميت مليون دولار ...

عزرائيل من غير فرامل

يقلب العرسان أرامل...(٣٥)

إن نجم هنا يستخدم الصورة نفسها لعزرائيل - بل يذكر اسم ملك الموت - مثل بيرم. وفي قصيدة أخرى هي "ضليلة فوق راس الشهيد" يستخدم هو الآخر وصف الغول بأسنانه (أو

أنيابه) المخيفة:

والغيلان

سانين سنانهم

طماعين

ياكلوا السواكن بالمكان...(٣٦)

تذكر سلمى خضراء الجيوسي في كتابها عن الاتجاهات في الشعر العربي الحديث أن:

> الاستخدام الواعي للفلكلور في الشعر قد مثل إضافة هامة للشعر العربي الحديث، وذلك بإضفائه نوعا من الغنى والإحساس بالواقع. فهو يعتبر جزءاً من التجربة الإنسانية التي اكتسبها الشعر الحديث، وأصبح من العناصر الهامة لدى شاعر العامية العربية الحديث أن يبحث عن صور فلكلورية في بيئته، الأشياء التي يقولها ويسمعها، والطريقة التي يفكر بها هو ومن حوله في الحياة اليومية والتي يعرفها جيداً. فالفلكلور كمصدر للإلهام مازال جديداً نسبياً كنوع من الممارسة الشعرية العربية الحديثة... حيث إنه يتطلب الإحساس الدرامي بالواقع، واستخدام عنصر الفلكلور يجب أن يكتسب سلاسة وتلقائية تعبيرية.(٣٧)

لقد ارتبط الشعر العامي أساساً بالثقافة الشعبية القريبة من حياة ومعاناة الطبقات الدنيا والذي يمكنهم من أن يتفاعلوا معه ويحفظوه أسهل من الشعر الفصيح الذي يتطلب الإلمام بالقراءة والكتابة. فالشعر الذي كتبه بيرم التونسي مثلا كان يجتاز الحواجز بين الطبقات؛ وقد قال بيرم وهو يصف ما يكتبه الشاعر الشعبي:

> إن الشاعر الشعبي في هذا العصر هو الشاعر الفلاح الذي ينظم المواويل من البحر "البسيط" في الحب والفخر والحماسة والنقد والأخلاق والتقاليد والعادات. وهو الصعيدي الذي ينظم "الواوات" من بحر "المجتث"، وهو البدوي الراحل من مغاغة ومريوط والبحيرة إلى طرابلس الغرب، وهو ناظم الملحمة الشعبية يصور فيها حياة الأولياء وأبطال المعارك ... وهو النائحة التي تندب الموتى وتعدد محاسن الرجال.(٣٨)

قال المفكر الكبير عباس العقاد في نقد بيرم: "إن منظوماته الشعبية طبقة من الشعر تسلكه بين النخبة المجيدين من شعراء عصره. لقد صور البيئة أصدق تصوير عرفناه لأديب حديث أو قديم، وأعطى من صور الحياة العصرية ما تعجز عنه ريشة الفنان الصانع..."(٣٩)

كما أوضحنا سابقاً، تعتبر قضية الثقافة الشعبية في مواجهة الثقافة الرسمية من

القضايا التي شغلت بال الكثيرين من الشعراء والفنانين والنقاد في مصر. فالشاعر الراحل أمل دنقل كان يرى أن هناك مفهوماً رسمياً للتاريخ كما أن هناك مفهوماً شعبياً له، بالضبط كما أن هناك نظرة رسمية للدين وأخرى شعبية. وقد أوضح في حواره مع الناقد إبراهيم منصور في كتاب **الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة المصرية: محاورات إبراهيم منصور**، أن "أحد أوجه الاتصال بالتراث هو استخدامه في تقديم قضايا معاصرة. ذلك أن الهدف ليس تقديمه كما هو – بكل قيمه المتخلفة، لأن ذلك هو عمل مراكز الفنون الشعبية وليس ذلك هو المطلوب من الفنون الإبداعية."[٤٠] ثم كان رد إبراهيم منصور عليه أنه يوافقه في هذا الرأي حيث إن "أحد سمات الاتصال هو أن يحس الفنان أنه عصري بمعنى أنه ليس ماضياً أكل عليه الدهر وشرب. وإنما يجب على الفنان إذا أراد الاتصال بالتراث أن يحس به كائناً حياً معاصراً يواكب حياته اليومية."[٤١]

ويرى الناقد غالي شكري أنه من الخطأ تأطير الثقافة الشعبية داخل وحدة واحدة، كما أنها ليست ثقافة مرحلة واحدة أيضاً، ويقول في حواره مع إبراهيم منصور: "إنك حين تتكلم عن التراث إنما تعني به في الواقع الثقافة الشعبية، أي ثقافة القاعدة الشعبية العريضة ومدى اتصالها أو انفصالها عن النمط الغربي الثقافي بل وأيضاً عن النمط الرسمي أو المؤسسي..."[٤٢] ويضيف أن هذا التراث مر بمراحل تاريخية أثرت فيه وصاغته فئات الشعب المختلفة. أما يوسف إدريس فيصرّ على أن مسألة الأدب الشعبي والأدب الرسمي هي مسألة طبقية في المقام الأول: "هناك طبقة حاكمة وهناك أيضا طبقة محكومة، وكلاهما يفرز الأدب الذي يخدم مصالح طبقته ووجهة نظرها."[٤٣]

يوافق أحمد فؤاد نجم على هذا الطرح بقوله: "هناك فعلا أدبان متمايزان أدب رسمي وأدب شعبي... وقد كان الأدب الشعبي موجوداً دائماً في فترات التوهج بجانب الأدب الرسمي وموازيا له ودون أن تكون هناك علاقة ما بين الاثنين."[٤٤] ربما كان نجم محقاً في قوله هذا حيث إن ارتباط الأدب الشعبي بالحركات الجماهيرية شكّل أحد أهم العوامل التي أبرزت هذا النوع من الأدب على الساحة الثقافية ولفتت أنظار النخبة إليه. وهذا ما حدث بالضبط في تجربة نجم-إمام الإبداعية خلال سنوات السبعينيات، على الرغم من أن هناك أمثلة عديدة في ميادين أخرى وفترات سابقة أبرزها مثلاً التحام موسيقى سيد درويش بثورة ١٩١٩. أما في رده على سؤال حول تلك العلاقة الوثيقة بين شعره والناس فيقول نجم:

> قد يكون ذلك لأنني أعيش وسط الناس وهذا في رأيي أمر أساسي للغاية كما أنني لست سائحاً ولا أتكلم عن الناس بل أتكلم منهم وباعتباري جزءاً منهم... فإنني حين أترك نفسي على سجيتها وأقول ما أحس به بدون تعقيد – كما هو حال الشعب المصري – فسوف تشعر فوراً أنني واحد من هؤلاء الناس ولذلك فأنا أصل إليهم بسرعة، وذلك لأن الناس سوف يقولون: هذا بالضبط ما كنا نريد قوله.[٤٥]

لعل الكثير من الأدباء والشعراء يتفقون مع رأي نجم هذا وأن التواصل مع الناس

البسطاء والتعبير عن مشاكلهم يتطلب أن يكون الفنان معايشاً لهم وواعياً بظروفهم. ولكن هل هذا يرتبط بالقيمة الإبداعية للفنان؟ بمعنى آخر، هل يرتبط كون الشاعر قريباً من هموم الناس بقدرته على الخلق والإبداع وتطوير الجوانب الفنية في شعره؟ في اعتقادي أن القضيتين منفصلتان بعض الشيء. فالعمل الفني يخضع لقوانين إبداعية خاصة بتطوره الداخلي على الرغم من ارتباطه الوثيق بكافة العناصر الخارجية الأخرى. والأفكار الثورية لا تخلق بالضرورة فناً ثورياً، والإبداع الفني الحقيقي ليس بالضرورة نابعا من تقدمية الأفكار وراديكاليتها. إن الرؤيا التي يعبر عنها الفنان هي الأكثر ارتباطاً بمدى ثورية العمل الفني. ربما يلمس نجم بقوله الآتي جانباً أساسياً في هذه القضية: "أنا أكتب أغنية سياسية، وأنا معاد لهذا النظام القائم. وأنا أوجه الأغاني والقصائد التي أكتبها باعتبارها طلقات رصاص."[٤٦]

كانت هذه بالضبط هي مهمة نجم الأساسية، أي التعبير عن، والتعليق السياسي على، الوضع القائم بلغة لاذعة تنطلق كالرصاص في وجه أعدائه الطبقيين "بحيث تغدو الكلمة في هذا السياق عنفاً طبقياً موازياً ومطوقاً للعنف الطبقي المضاد."[٤٧] وبالتالي، فهو لم ينشغل كثيراً بإضافة تطويرات هامة على الشعر العامي الحديث كما فعل فؤاد حداد مثلاً أو جاهين أو الأبنودي. فبينما انشغل نجم بالتطويع الماهر لأشكال اللغة العامية الخارجية ومفرداتها، نجد شاعراً مثل فؤاد حداد يقطع شوطاً هاماً في تطوير الشعر العامي المصري وتحديثه. استطاع حداد أن

> يخلّص شعر العامية المصرية من كليشيهات النشيد القومي والأغنية المذاعة ... ولم يعنه قط الموضوع كهيكل عظمي محدد سلفاً. وإنما استطاع حداد أن ينتهي بشعر العامية المصرية إلى ما يمكن تسميته بالمضمون الفني الذي يعالج التجربة المصرية في محورها الشعبي.[٤٨]

إن هذا التطوير الحداثي الهام جعل غالي شكري يطلق على حداد لقب "الأب الشرعي لحركة شعر العامية المصرية الحديثة."[٤٩] أضاف حداد الكثير من التنغيمات الموسيقية والأنشطة الصوتية التي تتقابل وتتكرر في نسق موسيقي بديع وذلك من خلال الأحرف والكلمات التي استخدمها، وأيضاً من خلال توظيفه لمجموعة من الأساليب الفنية الجديدة مثل الحدّوتة القصيرة جداً أو الأغنية الداخلية وتكثيفه لاستخدام الضدية في تركيباته اللغوية.[٥٠]

وجاهين أيضاً أضاف أوزاناً جديدة في أشعاره، ويكفينا أن نذكر كمثال لذلك ديواني **كلمة سلام**[٥١] و**رباعيات**. يقول غالي شكري إن جاهين حقق نقلة "كيفية" باتت نقطة تحول تاريخية في شعر العامية المصرية.[٥٢] ويضيف أن الشاعر في ديوانه **كلمة سلام** "استطاع أن ينتقل بالتجربة من مرحلة الرؤية الفكرية للواقع والفن التي تميزت باتجاهها التقدمي من حيث الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعي إلي مرحلة الرؤيا الحديثة للشعر التي تعايش القصيدة كتجربة كيانية شاملة لأعمق عناصر التوتر بكافة جزئيات حياة الشاعر."[٥٣] أي أن جاهين قد حقق أخيراً هذا التجاوز لمرحلة التركيز على جانب وحيد في القصيدة بتقسيمها

إلى شكل ومضمون. وكنتيجة لذلك فقد أبدع الشاعر رؤيا حديثة في شعر العامية جنبا إلى جنب تجربة لغوية نادرة.[٥٤] أما الأبنودي فقد كان في رأيي أكثر شعراء العامية قدرة على التعبير عن حالة الفقر والمعاناة التي يعيش فيها الفلاحون في صعيد مصر وأيضاً حالة الاغتراب التي يلاقيها مثل هؤلاء في مدينة مثل القاهرة. لقد استخدم الأبنودي اللغة الصعيدية في أشعاره وكان هذا الاتجاه جديداً تماماً في أوساط الشعر العامي في الستينيات. ولكنه كان متأثراً باتجاه جاهين ومعه شعراء عامية آخرون مثل سيد حجاب ومجدي نجيب.[٥٥]

ولكننا لا نستطيع أن ننكر حقيقة أن فؤاد حداد ظل أستاذ الجميع في استخدامه المبتكر للغة العامية[٥٦] وتعميق اللغة لتنقل صوراً شديدة الكثافة والفكاهة والسخرية في كلمات قصيرة ومحددة، مما يجعل المستمع في حالة متناقضة بين الضحك والبكاء في آن واحد. إن أشعار حداد مليئة بهذه القيم الإبداعية والأمثلة كثيرة جداً، ولكن ربما تكفينا في هذا المقام الأبيات التالية من قصيدة "بدل الحق" التي توضح نوع الجمل الموسيقية التي ابتدعها الشاعر والتي سار على دربها شعراء كثيرون ومنهم نجم:

وياقول الحرية

يا شمس الضهرية

نفسي في ضربة شمس

فوق راسي ونافوخي

ضربة شمس بروجي

ضربة شمس برنجي

في العصر التمرينجي

ما خلصتش تجارب

ولا خلص تدريب

الحرية الفالحة

في صناعة التعليب

افتح بقك قل

حرية للكل

للعبد وللحر

للحي وللميت

وفي طنطا هتبيت

أو تنطخ في طوخ

حرية ملكية

في اليوم المفتوح...[٥٧]

فنحن نلحظ في الأبيات السابقة استخدام الحروف المتشابهة لخلق نسق موسيقي (في كلمات بروجي، برنجي، تمرينجي)، ونلحظ أيضاً التضاد اللغوي (العبد/ الحر، الحي/ الميت). ثم نلحظ التكثيف اللغوي حول مفهوم "الحرية" من أجل نقل فكرة أن هذه الكلمة التي يصدّع بها النظام رؤوسنا ليل نهار ما هي إلا حرية وهمية تجعل الشاعر يتمنى أن يصاب بضربة شمس حتى لا يفكر في الأمر. ولقد أخذ نجم عن فؤاد حداد هذا الخلق الجمالي لعبارات موسيقية قصيرة وموحية.

فإذا حاولنا أن ننظر عن قرب إلى قصائد نجم، سنجد أن هناك ظواهر معينة تميزها من الناحية الفنية. وربما تكون تجربة نجم الشعرية في الكثير من هذه الظواهر متأثرة بتجارب شعراء آخرين ولكنها مجتمعة أضافت إلى شعر نجم تلك السمة التحريضية المميزة له. أولى خصائص نجم أنه يكتب أشعاراً عامية بلغة يسهل فهمها وتداولها بين عامة الشعب. فلغته بسيطة وسهلة وما يزيد من قابليتها هي نبرة التهكم والسخرية المستخدمة. فمثلاً، عندما ينتقد أجواء الفساد المستشرية في أوساط الأغنياء الجدد في ظل الانفتاح الرأسمالي، فهو يقول في قصيدة "بوتيكات":

بوتيكات النات كوا النات

وشقق مفروشة وعمولات

يا حلاوة الناوه كوا الناوه

يا بلدنا يا آخر فتكات

شبيك لبيك فتح مخك

لبيك شبيك غمض عينك

حتقفل مخك

ح نطخك

ونلوشك لو تفتح عينك

ركب قرنين

تركب مازدا

وتعيش سلطان

ف البرواز دا

مش عاجبك

فالجبنة الفاسدة

والفول والعيش والكرات

يا حلاوة الناوه كوا الناوه

يا بلدنا يا آخر فتكات...(٥٨)

فكلمات مثل "النات كوا النات" و"يا حلاوة الناوه كوا الناوه" هي كلمات متداولة في العامية المصرية عندما نريد أن ندلل شيئا أو شخصاً ما أو أن نتهكم بصورة مبالغ فيها على شيء. واستخدام الشاعر لألفاظ مثل "تلوشك" أي نطردك و"ركب قرنين" أي تجاهل الشيء الذي لا يخصّك شخصياً حتى لا تقع في المشاكل هي تعبيرات يتداولها سكان الأحياء الشعبية. كما أن كلمة "فتكات" التي يصف بها الشاعر البلد فهي تعني الشطارة و"الفهلوة" أي التصرف السريع بغض النظر عن الوسيلة أو التقيد بأي نوع من المبادئ والقيم. وأطعمة مثل "الفول والعيش والكرات" هي الغذاء الرئيسي للفقراء. لقد استخدم نجم في أشعاره ألفاظاً لا حصر لها من الكلام الشعبي المصري الذي يتداوله الناس البسطاء في الشارع أو الريف أو صعيد مصر. كما استقى الكثير من ألفاظ السخرية المصرية التي تمتلئ بها النكات والقفشات ويبتدعها المصريون طوال الوقت. ثم يأتي تلحين إمام لقصيدة مثل "بوتيكات" أو غيرها من القصائد اللاذعة فنراه يشدد على الأحرف والكلمات الساخرة والقفشات، بل يمثل الأغنية تمثيلا من أجل أن يوصل الرسالة.

من الظواهر الهامة الأخرى في شعر نجم تلك التي تتعلق بتصويره لاسكتشات شعبية واستخدامه لتيمات لغوية طالما استخدمها الناس في مناسباتهم المختلفة مثل حفلات الزواج أو الاحتفال بمولود جديد أو في الموالد أو المآتم وغير ذلك. كانت اسكتشات نجم سهلة في تركيبها وغير معقدة، خاصة أنها تعتمد في الكثير من الأحيان على الحوار بين أناس ينتقيهم نجم من الحياة اليومية المعاشة. ولهذا السبب لا نستطيع القول إن نجم ابتدع أساليب تصويرية حداثية في شعره أو استخدم التكثيف اللغوي لبناء صور شعرية مركبة. فلقد كان للتهكم والمحاكاة الساخرة الدور الأكبر في الشعر. ولنأخذ مثلا قصيدة "البلي بم بم". يقول الكاتب خيري شلبي عن هذه القصيدة:

> يتخيل [الشاعر] صورة مصرية صرفة تعرفها شوارع مصر وحواريها جيداً، وتلك هي صورة الحاوي النصاب الذي يجمع حوله سامراً ويروح يوهم الناس بأن لديه قدرات خارقة على تحريك الأشياء وتحويلها حتى يخدرهم بمعسول الكلام، ومخاطبته لجميع الأمراض الشائعة فيهم عن طريق أعراضها التي يذكرها لهم: تقوم من النوم تلاقي نفسك في حالة كذا وكذا... تأكل اللقمة فيحدث لك كيت وكيت... إلخ. ثم يزعم خلال ذلك أن الشفاء التام قد جاءهم وفي النهاية يتضح أنه يريد أن يبيع لهم "شَرْبَة الدود" وهي بالطبع تلفيقة ولا علاقة لها بالطب. المهم أن جميع الناس يعرفون هذه النهاية بادئ ذي بدء ومع ذلك يقفون للفرجة ومع ذلك يشترون الشربة...(٥٩)

فالحوار الذي يديره الحاوي أمام الناس يتم كالآتي:

قال لك ايه

قال لك آه

قال لك شربة الزيت تنزل الدود

قال لك لأ

قال لك شربة الملح تنزل الدود ؟

قال لك لأ...

وبعد أن يعدد لهم بعض الأشياء يقول لهم: "الشربة دي يا مواطن اختراع مصري صميم تركيبة طبية فنية تقتل من الدود ألف ومية متركبة فين؟"

حزّر فزّر

في معامل لندن؟

قال لك لأ

في معامل باريس؟

قال لك لأ... (إلى آخر أكاذيب الحاوي.)(٦٠)

فماذا فعل نجم وهو يستحضر صورة وأسلوب الحاوي؟ أخذ جوهر هذه الصورة ليخدم بها غرضاً سياسياً، فوضع الحاكم في موضع الحاوي ثم قدم على لسانه بيانا سياسياً في غاية الأهمية يبين مدى قدرة هذا الحاكم-الحاوي على التمويه والتضليل:

البلي بم بم والبلي باه

قال لك ايه قال لك آه

شَربة عجيبة من تركيبة

بلدي يا بلد البلي بلي باه

قال لك ايه؟ قال لك آه

شوف يا مواطن

شوف يا أمير

واسبق شوفك بالتفكير

ناس بيقولوا السر ف بير

آدي البير

وآدي غطاه

البلي بم بم

والبلي باه

قال لك ايه؟ قال لك آه...(٦١)

يكمل خيري شلبي كلامه عن تلحين القصيدة فيقول:

تسمع هذا البيان الشعبي الصارخ بألحان الشيخ إمام فترى السامر السياسي كاملاً... سيما أن اللحن يستدعي في ذهن المستمع صوت الحاوي بطريقته المبالغة في النصب بكلمات كبيرة ينطقها بأهمية وفخامة بهدف التأثير على العامة... فيعكس نبرة الخطاب السياسي الكذاب المخاتل. فاللحن لكي يؤدّى على الوجه الأكمل لابد للصوت الذي يؤديه من طاقة تمثيلية... لأنه بدون هذه الرتوش والظلال الضرورية لا تكتمل الصورة الغنائية الأصيلة.[٦٢]

من السمات الأخرى التي تظهر في قصائد نجم تلك المتعلقة بدفع المتلقي إلى الفكر النقدي والتأمل بدقة في حاله وحال من حوله، وهي في الحقيقة سمة نجدها في أعمال الكثير من شعراء العامية المصريين في تلك المرحلة. فربما يكون هناك حدث معين يتكرر كل يوم في حياتنا، ولذلك فنحن نعتبره شيئاً مسلماً به. ولكن عندما يأتي الفنان ويصهر هذه التجربة العامة لتصبح خاصة جداً لكل إنسان، فهو ينجح في دفع المتلقي لأن ينقد هذا الوضع وربما يرغب في تغييره أيضاً. نجد أن نجم وهو يوظف شعره في هذا الاتجاه يستعين بصور أبطال من التاريخ مثل جيفارا (كما أشرنا سابقا) أو استخدام صور كاريكاتيرية هزلية تبين مدى لامعقولية الواقع وبالتالي ضرورة التغيير. فإذا نظرنا إلى قصيدة "موسم الحرائق" مثلا سنجد صورة تتكرر في مصر كثيراً ويعرفها الناس جيداً وهي الحرائق التي تحدث بفعل فاعل في مخازن الشركات والمصانع الكبيرة في أوقات الجَرْد حتى يهرب السارق بفعلته بعد أن يكون قد نهب ما نهب من أموال أو بضائع. تقول القصيدة:

رئيس مجلس إدارة شركة نصر لسرقة مصر

"اسرق واحرق"

يتوجه وبعون الله

وبنفس التكتيك اياه

يدخل ع المخزن هوّاه

ويمارس ملعوب العصر

"اسرق واحرق"

سريقة سريقة سريقة

سرقوا المخزن

حريقة حريقة حريقة

حرقوا المصنع

حريقة سريقة

سريقة حريقة

سرقوا القوت والنور

والقدرة

حرقوا الأرض البور

والخضرة

مين يا ولاد ف بلدنا يصدق

إن الراجل يحرق بيته

خايف قال م البيت النايم

يصحى

ويكشف سرقة زيته

اللي سرقها

واللي حرقها

بكرة الشعب ح يخرب بيته...(٦٣)

أما الظاهرة الهامة جدا في أشعار نجم والتي برزت في أعماله بوضوح فهي توظيفه للعامية من أجل خلق قصيدة سياسية لاذعة في مفرداتها تعبر تارة، وتصور تارة أخرى، عما يهدف إليه من فضح وتشهير بالنخبة السياسية المستبدة. ربما يكون خير مثال على ذلك هو قصيدة "بيان هام" والتي تهكم فيها نجم على شخص الرئيس السادات بلغة لاذعة دفعت به إلى المثول أمام محكمة عسكرية عام ١٩٧٨ (وكانت هذه سابقة من نوعها) ثم حُكِم عليه بسنة سجن مع الشغل والنفاذ.(٦٤) يقول مطلع القصيدة:

هنا شقلبان

محطة إذاعة حلاوة زمان

من القاهرة ومن كردفان

وسائر بلاد العرب واليابان

ومن فنزويلا وأيضا إيران

ومن أي دار أو بلد مستباحة

بحكم السياحة مع الأمريكان...(٦٥)

و"شقلبان" هو ذلك المهرج الذي يلعب في السيرك على الحبل المشدود ويستطيع "الشقلبة" والخداع معتمداً على مهاراته الجسمانية التي يستخدمها في تزييف الحقائق أمام الجمهور. و"شقلبان" هنا يذيع بيانا هاماً على جمهوره في كافة البلاد التي تقع تحت نير الإمبريالية. ثم ينتقل الشاعر للإشارة إلى الحاكم ونظام حكمه بشكل يسهل تمييزه ولكن تحت أسماء مضحكة (مثل شحاتة المعسّل) وموحية في ذات الوقت، فيقول:

يسر الإذاعة وما يسركوش

بهذي المناسبة وما بندعيكوش

نقدم إليكم ولا تقرفوش

شحاتة المعسل بدون الرتوش

شبندر سماسرة بلاد العمار

وفاتح مطارح للعب القمار

وخارب مزارع وتاجر خضار

وعقبال أملتك أمير الجيوش

ما تقدرش تنكر تقول ماعرفوش

ما تقدرش أيضاً تقول ماسمعوش

شحاتة المعسل حبيب القلوب

شحاتة المعسل يزيل الكروب...

وتفهم ما تفهم دا ميهمناش

لإن أنت فاهم وعامل طناش...

وعندما وقف نجم ليلقي هذه القصيدة في حفل كلية الهندسة بجامعة عين شمس عام ١٩٧٨ هاجت القاعة وماجت بالضحك والسخرية فقام عميد الكلية باستدعاء الأمن وتم القبض على نجم وإمام وعدد من الطلبة منظمي الحفل.(٦٦) لقد ضجّ النظام ذرعاً في سنوات السبعينيات بالشاعر والمغني ولم تكتفِ السلطات بمطاردتهما واعتقالهما أكثر من مرة ولكن منعتهما أيضاً من السفر في الكثيرِ من الأحيان لإحياء حفلات بالخارج سواء في دول عربية أو أوروبية.

ومع تنوع الكلمات والأهداف تنوعت الألحان. فتارة نجدها تعبيرية وتصويرية وتارة تحريضية، ومرة حماسية وهتافية وأخرى هادئة وحزينة، ومرة نادمة وأخرى متهكمة وجارحة، وتارة فرحة وسعيدة وأخرى شجنة وتقطر ألماً، وهكذا. يقول نجم وهو يصف الأغنية السياسية التي كتبها هو ولحنها إمام:

إن الأغنية سلاح وسلاح فتاك أيضاً، وهي أقوى الأشكال الفنية تأثيراً. فالمرء يستطيع أن يغني في أي مكان، ويستطيع أن يغني وهو راقد وهو جالس أو وهو واقف ولا يتوافر ذلك في الأشكال الفنية الأخرى. كما أن الأغنية أيضاً تخاطب الوجدان. وعندما بدأنا ننتج أغاني سياسية توقعنا أن يصل بنا الأمر إلى السجن ولكن ذلك لم يجعلنا نتوقف. ذلك أن كل ما كنا نفعله هو أننا نغني.(٦٧)

هناك الكثير من النقاد الذين يقارنون موسيقى الشيخ إمام بموسيقى سيد درويش وأن إمام يُعتبر من مدرسة الشيخ سيد التي أحدثت انقلاباً في الموسيقى الشرقية بنقلها من التطريب إلى التعبير والتصوير،[٦٨] وأيضاً بنقلها من المدار غير المدوّن (أو غير الرسمي) وفرضها على الساحة الثقافية الرسمية. من الجدير بالذكر أن سيد درويش كان مفارقاً في عصره عن السائد وهو في الحقيقة قد أسس مدرسة موسيقية شاملة استقى منها الكثير من الملحنين من بعده. كانت الموسيقى في مصر وحتى قدوم سيد درويش إلى القاهرة من الإسكندرية في عام ١٩١٧ تعتمد أساساً على حلاوة صوت المغني وما تتضمنه الأغنية من كلمات خفيفة مرحة وربما سافرة في أحيان كثيرة. وكان هذا هو حال المسرح الغنائي أيضاً حيث يستمتع الجمهور بأصوات المطربين وتطريبهم أكثر من مضمون المسرحية أو القدرات الفنية للممثل.[٦٩]

فما فعله سيد درويش هو أنه اتخذ أسلوباً آخر بالانتقال بالأغنية إلى التعبير عن آلام وآمال الشعب. فعل الشيخ سيد ذلك بالاعتماد على الطابع المصري الشعبي من ناحية والمعاني التي يتداولها الناس في الشوارع والحارات ومكاتب الموظفين والباعة الجائلين إلى غير ذلك من ناحية أخرى. وقد عاون الشيخ سيد بالكلمة والتصوير رموز شعرية وطنية كبيرة مثل بديع خيري وبيرم التونسي ومحمد تيمور حتى أصبحت هذه الكوكبة تمثل "سلاحاً شعبياً ضد الاحتلال والسراي والإقطاع والاستغلال... ولكي يصبح المسرح الغنائي على أيديهم مستودع البارود لثورة ١٩١٩."[٧٠]

وهكذا فقد انتقل سيد درويش بالمسرح الغنائي نقلة نوعية أيضاً سواء من ناحية المضمون أو الموسيقى،

> فقد انطلق مسرحه متطوراً ونظيفاً في موضوعاته وفي أنغامه وهو يتغنى للوطن وأهاليه بألحان الموظفين والكتبة العموميين، وألحان أرباب الحرف من القلل القناوي ومن الشيالين والسقائين والعربجية ومن بقية قوى الشعب العامل... وانفرد مسرحه بطول التاريخ المصري في عمل حساب لأهل الشوارع والحواري والقرى والنجوع ليقولوا رأيهم في مجريات أمور البلد...[٧١]

فأثناء ثورة ١٩١٩ وما بعدها أصبحت مسرحيات درويش تلعب دوراً جوهرياً في تحريض الشعب على المقاومة ضد الاستعمار والاستغلال. وبالطبع فقد اضطُهد في عصره هو الآخر وطاردته السلطات وأغلقت مسرحياته من حين لآخر.

وبتأسيس هذا المسرح الغنائي البديل أو المغاير للسائد، تمكن الشيخ سيد من أن يعطي اعتباراً كبيراً للموسيقى الشعبية لتتبوأ منزلة مرموقة في أوساط المثقفين والفنانين.

كان ذلك يعدّ انقلاباً فنياً فعلياً لأن هذه الموسيقى باتت في درجة متدنية، حيث أن موسيقى الشعب لم تكن لترقى لمستوى النخبة المتعلمة.

تتلمذ الشيخ إمام في هذه المدرسة وجاءت ألحانه لخدمة الغرض الذي ابتغاه سيد درويش وهو تطوير الأغنية السياسية والوصول باللحن والأغنية إلى كافة فئات الشعب ليغنوها ليس فقط في الشارع والمصنع والحارة بل أيضاً على المسرح وفي الجامعات والمدارس. ولكن يصعب القول إن إمام قد أحدث انقلاباً موسيقياً كالذي ابتدعه درويش وخاصة إذا ما ذكرنا إنتاج الأخير في المسرح الغنائي، فالشيخ إمام لم يتجه إطلاقاً نحو هذا المجال. لقد جدّد إمام في موسيقى عصره وأحيا الغناء الشعبي عندما وظّفه جيداً ليرتدي ثوب الشعر السياسي وعندما جعل النغمات بسيطة وصادقة وغير مفتعلة.(٧٢) وكما رأينا سابقاً فقد استخدم أحياناً النغمة التي يرددها الناس في مناسباتهم ولكن بعد أن غير نجم كلماتها، فاستطاع أن يقدم فناً به الكثير من التميز. فالفن الشعبي – مثل غيره من الفنون – يمكن أن يصبح منطقة للصراع بين القديم والجديد أو بين الفجاجة والأصالة. بمعنى آخر يمكن أن يطوّعه فنان ما في اتجاه معين ويشده فنان آخر في اتجاه معاكس. فهو إذن موضوع رحب ومتسع وليست به أية مطلقات.

لقد اختار إمام بقرار واعٍ التيمات الشعبية كأداة للتعبير عن تيار سياسي راديكالي، وكان ذلك اتجاهاً مختلفاً وفريداً بين معاصريه. فلماذا هذا اللون بالذات، وكيف نجح في تطويع هذه الأداة برغم صعوبة ذلك؟ في عصر إمام عندما بدأ ملحنون كبار مثل بليغ حمدي وعلي إسماعيل وكمال الطويل تجديد الموسيقى والانتقال بها إلى ما يمكن أن نطلق عليه "الرومانسية الشعبوية" أو الأغاني العاطفية والسياسية التي تستخدم نغمات شعبية قريبة من آذان الناس، كان إمام ينحو بالموسيقى الشعبية نحو منحى آخر وهو توظيفها لخدمة أشعار سياسية هجائية مباشرة والغناء الجماعي مع المغني باستخدام آلة العود فقط وأحياناً الرقّ. حتّمت طبيعة الأغنية السياسية لإمام ونجم أن ينهجا منهجاً مختلفاً عن فنانين آخرين حيث إن تلك الأغنية التي هي تعليق سياسي لاذع في المقام الأول لا تحتاج إلى فرقة أوركسترالية، بل إلى البساطة والتواصل السريع مع المتلقي.

يذكر الناقد الموسيقي فرج العنتري أنه بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ أمكن توجيه الموسيقى نحو وجهة وطنية كما:

> أمكن أن تظهر في الستينيات بوادر الأغنية السياسية في ألحان كمال الطويل ونظم صلاح جاهين ومن خلال حناجر أم كلثوم وعبد الحليم حافظ مصحوبة بالكوراليات... ومن إيقاعات وألحان دخلت عليها صناعات التوزيع الأوركسترالي والهارمونية وبتكثيفات من النفخ الخشبي والنحاسي ولموضوعات تجاوزت تماماً دائرة الصدّ والهجر وإذلال النفس [في حب الحبيب]... إلى ضوء التعامل مع معطيات الحياة اليومية. ثم وقعت واقعة النكسة فتناقصت كميات الرنين الصادح في الأغاني، لكن ظلت الصياغات تعتصم بتعابير التماسك الجمعي لتحقيق أمل الـ"نحن" في تحرير الأرض...(٧٣)

أما الموسيقى التي أسسها سيد درويش فقد كانت منسية وبعيدة عن بؤرة الاهتمام.

يقول خيري شلبي وهو يقارن ما بين أسلوب سيد درويش والشيخ إمام في الموسيقى:

> بالكاريكاتير نقل سيد درويش الألحان من التطريب إلى التعبير، وكانت هذه النقلة تعتبر ثورة في الغناء المصري... وبالكاريكاتير أيضاً أحدث الشيخ إمام الثورة الثانية حيث نقل الألحان نقلة أخرى. احتفظ بالتطريب كأساس للبهجة لابد منه للوصول إلى قلب المستمع أولاً... ثم احتفظ بالتعبير كضرورة تفرضها طبيعة الكلمات التي يلحنها. ثم أضاف إلى ذلك عنصر التصوير والتشخيص، فاللحن عنده... صورة شعبية تتضمن طاقة أداء تمثيلي درامي.[٧٤]

فنحن إذا نظرنا عن قرب إلى أغنية "جيفارا مات" كمثال، ربما نستشف المنحى الذي اتخذه إمام في تطويعه للألحان. فهو يبدأ الأغنية بموسيقى شبيهة بموسيقى المارش العسكري ليعطي الإحساس بأن هناك خبراً هاماً جداً على الجميع أن يصغوا إليه بعناية، فيقول:

جيفارا مات

آخر خبر

في الراديوهات

والكنايس

والجوامع

وف الحواري

والشوارع

وع القهاوي

وع البارات

جيفارا مات...

ثم ينتقل الملحن إلى نعي جيفارا قائلاً:

مات المناضل المثال

يا ميت خسارة ع الرجال

مات البطل فوق مدفعه جوه الغابات

جسّد نضاله بمصرعه ومن سكات

لا طبالين يفرقعوا ولا إعلانات..

وبعدها ينتقل بالموسيقى إلى التهكم والسخرية والتقريع للمناضلين المدّعين الذين تأتي أفعالهم على عكس أقوالهم، فيقول:

ما رأيكم

دام عزكم

يا أنتيكات

يا غرقانين

في المأكولات والملبوسات

يا دفيانين ومولعين الدفايات

يا محفلطين يا ملمعين

يا جيمسمات

يا بتوع نضال آخر زمن في العوامات

ما رأيكم

دام عزكم

جيفارا مات...

ومن قلب هذه الموسيقى ذات النبرة التهكمية، ينتقل إمام إلى إيقاع الزار في نعي جيفارا - تماماً مثل إيقاع "العدّودة" التي نسمع النساء ينعين بها موتاهن في الأحياء الشعبية والريف المصري - (٧٥) فيقول:

عيني عليه ساعة القضا

من غير رفاقة تودعه

عيني عليه عيني عليه

يطلع أنينه للفضا

يزعق ولا مين يسمعه

عيني عليه عيني عليه...

وفي نهاية الأغنية تنتقل الموسيقى من مقام الصبا إلى مقام العجم ليعطي الملحن إحساساً بالصرامة والصلابة في الخطاب، فنسمع نوعاً من الهتاف الحماسي عند قوله:

صرخة جيفارا يا عبيد

في أي موطن أو مكان

ما فيش بديل

ما فيش مناص

يا تجهزوا جيش الخلاص

يا تقولوا ع العالم خلاص.(٧٦)

كم هي التنويعات والنغمات الموسيقية التي وظفها إمام هنا! فهو يعتمد على مقام الصبا بنغماته المختلفة في معظم الأغنية لكي يعبر عن حالة الحزن والبكاء ثم يختمها بإيقاع المارش العسكري. إن قدرة الملحن على التصوير بالأنغام لهي قدرة فائقة بدون شك، وهو في النهاية يقدم أغنية سياسية متماسكة ومتناسقة موسيقياً ومعبرة تماماً عما أراد الشاعر أن يقوله.

يذكر الكاتب الروائي يوسف القعيد عند مقارنته بين سيد درويش وإمام أن "الشيخ إمام غنى للوطن والقضايا المهمة فقط في حين أن سيد درويش طرق كل الأبواب: العاطفي والوطني والمسرح الغنائي."(٧٧) أتصور أن هذا الكلام ينقصه بعض الدقة. فالشيخ إمام قد لحّن أغاني عاطفية ورومانسية عديدة ليس فقط لنجم ولكن لشعراء آخرين أيضاً ربما يفوق بعضها في قيمته الفنية الأغاني السياسية المباشرة. وفي هذا المجال يمكن أن نذكر مثلاً أغنية "يا اسكندرية" والتي تتمثل فيها حالة درامية عالية جداً عن هذه المدينة الجميلة والمشاعر الرومانسية المرتبطة بها. وهناك الأغاني التي كان للكورس فيها دور إيجابي مع المغني بحيث نشعر ونحن نسمعها بجدل دائر لا ينتهي عن الحياة والحب والوطن، منها مثلاً أغنية "ع الأرغول" و"مصر يمّه يا بهية". كما نجد أغاني بها حس شعبي طريف للغاية مثل "ع المحطة" التي يصف فيها البنت الحلوة التي تصعد الأوتوبيس ويعاكسها من فيه – تلك الصورة التي تتكرر يومياً في وسط زحمة المدينة. ومن أجمل ألحان إمام نذكر أيضاً تلك التي اعتمدت على "الدور" القريب من أسلوب سيد درويش، مثل "سايس حصانك". فالاعتماد على الأدوار يجعل المغني ذا حرية كبيرة عند استخدامه لطبقات صوتية متنوعة، ولإمام أدوار قوية بالفعل. بالإضافة إلى ذلك، نقل إمام أغاني تراثية جميلة مثل "البحر بيضحك ليه" و"يمّه مويل الهوى،" والأخيرة من التراث الفلسطيني. معنى ذلك أن إمام قد عبّر من خلال أغانيه عن حالات إنسانية نبيلة وحالات من العشق الجميل للحياة جنباً إلى جنب الأغاني السياسية.

ونتيجة لهذا الفهم العميق في توظيف المقامات الشعبية والعربية الأصيلة، بالإضافة إلى بساطته في الأداء وتمثيله الدرامي للقصائد التي يؤديها، استطاع هذا المغني الكفيف المتواضع الهيئة أن يجمع من حوله الطلبة وأن يحملوه على أكتافهم بعوده وهم يرددون أغانيه في الحفلات العامة وأيضاً في المظاهرات. يعلق المفكر فؤاد زكريا على أداء الشيخ إمام بقوله:

> الحق أن الحديث عن الجمهور المستمع أمر لا مفر منه إذا شاء المرء أن يفهم "ظاهرة الشيخ إمام" فهما سليما. ذلك لأن أداءه لا يُتصور بغير جمهور، وبغير جمهور متجاوب... فهناك خيوط مغناطيسية خفية عجيبة تربط بين الشيخ إمام وجمهوره... ستجد هذه الاستجابة بين أعلى فئات المثقفين على نفس النحو الذي تجدها عليه بين أبسط الفئات الشعبية... [تجعله قادراً

على أن] يدفع الحضور جميعاً إلى ترديد أنغامه ومعانيه، ومن هنا كانت قيمة تأثيره... إن عنصر المشاركة أساسي بين الجمهور والفنان في تجربة الاستماع هذه...[٧٨]

ولكني أعتقد أن الجمهور في معظم أغاني إمام كان يردد من ورائه نفس النغمات أكثر منه مشاركاً إيجابياً بالنغمة (كما رأينا في "بقرة حاحا" مثلاً). فنحن نجد في الأغاني الشعبية التراثية جدلاً أوسع بالنغمة والإيقاع بين المغني وجمهوره.

إن الحديث عن الشيخ إمام وموسيقاه ينقلنا بشكل تلقائي إلى مسألة تأثيره في تطور الموسيقى الشعبية وتأثره بها. فالشعوب تتفاوت تفاوتاً شديداً في حجم وتأثير تراثها الشعبي من موسيقى وغناء.[٧٩] والجدير بالذكر أن الموسيقى الشعبية يمكن توظيفها بل تطويرها تطويراً عظيماً في قلب فترات تصاعد وتيرة النضال الجماهيري كما في حالة سيد درويش والشيخ إمام. يمكن لهذه الموسيقى أن تصبح خطاباً سياسياً أكثر تأثيراً من الخطاب السياسي المباشر لأنها تثقف سياسياً وتحرض وتدفع الناس إلى الحركة والفعل السياسي عن وعي. والأغنية السياسية الشعبية تستطيع أيضا أن تنظم الناس في حركتهم وتجمع فيما بينهم.

وكما ذكرنا سابقاً فقد نحى موسيقيون آخرون في مصر بالموسيقى الشعبية إلى مناح عدة لتحديث الأغنية الشعبية والأغنية العاطفية وتلك السياسية الرسمية وتقريبها من آذان الجماهير. ففي المرحلة نفسها تقريبا التي كان الشيخ إمام يصعد بأغانيه، ويجدد بليغ حمدي وكمال الطويل في ألحانهما، نرى أغاني شعبية تنال شهرة واسعة في القاهرة مثل "اتدلع يا رشيدي" و"العتبة جزاز"؛ بل هناك التيار الذي أخذ نغمات الموسيقى الشعبية كما هي وتغنى بها في الموال الشعبي من أجل الحفاظ عليها من الاندثار مثل محمد طه وخضرة محمد خضر. كذلك نجد ظهور الأغاني الشعبية القاهرية التي تعبر أكثر عن الحياة في القاهرة وليس عن جو الريف والصعيد مثل أغاني أحمد عدوية.

ولكن النهل من التراث والحفاظ عليه كما هو له حدوده. يقول فؤاد زكريا عن أولئك الفنانين الذين تقتصر محاولاتهم على إحياء الموسيقى الشعبية:

هناك النوع الذي يرمي إلى إحياء الموسيقى الشعبية، وهذا يشوبه نقص كبير حيث إنه يكتفي بالجانب التسجيلي فقط، لأن الاهتمام الأكبر ينصب فيه على ترديد نفس الألحان المنتمية إلى التراث الشعبي دون أية محاولة لتطوير اللحن أو تهذيبه... وليس في ذلك أي مأخذ على من يقومون بهذه المحاولات ماداموا واعين بحدود عملهم بل إن تسجيل التراث الشعبي أمر مرغوب فيه تحرص عليه كل البلاد في عالمنا المعاصر... ولكني لا أجد مفراً من أن أقول إن الإنقاذ والإحياء الحقيقي في هذا المجال لن يتم إلا حين ندرك عن وعي أن تدوين الموسيقى الشعبية والاحتفاظ بها شيء، وإعطاءها دوراً فعلياً في حياتنا الفنية الراهنة شيء آخر.[٨٠]

وفي هذا الإطار نستطيع أن نفهم جهود الشيخ إمام في تجديد الموسيقى الشعبية وتطويعها لخدمة التنوير والتثقيف السياسي من خارج المؤسسة السياسية الحاكمة بل ضدها. فمن ناحية كان إمام مبدعاً حقيقياً استطاع التقدم بالأغنية السياسية الشعبية والعاطفية إلى الأمام، ولكن من ناحية أخرى واجه صعوبات كبيرة للاستمرار بهذا النوع من الأغاني. إنني أعتقد أن تأثيره كان أكثر فعالية وجرأة أثناء فترة الحركة الطلابية في السبعينيات لأن فنه تواصل واشتبك بحركة حقيقية كانت تتقدم هي الأخرى للأمام، وعبر عن رؤيتها وأهدافها. وبعد تقهقر هذا التصاعد في سنوات الثمانينيات والتسعينيات إلى الوراء تعثّر أيضاً مشروع إمام ونجم لأن أغنيتهما ما كانت لتستمر بنفس النهج. ولكن ذلك لا يقلل أبداً من شأن غنى موسيقى إمام التي لازالت تمثل نبعاً ملهماً للعديد من الفنانين.

نجم وإمام خلال سنوات السبعينيات

على إثر بركان الغضب والحزن الذي كان يغلي في مصر بعد هزيمة يونيو، خرج عمال حلوان لأول مرة في مظاهرات عارمة احتجاجاً على أحكام الطيران في سنة ١٩٦٨. شدّت هذه المظاهرات الطلبة وخرجوا هم أيضاً إلى الشوارع بأعداد ضخمة يهتفون ضد الفساد وضرورة التغيير. وخلال سنوات السبعينيات استمرت حالة الغليان في الجامعات واشتعلت مظاهرات الطلبة بشكل أكثر حدة. وبالطبع لم تتوان الدولة لحظة في قمعها فتم اعتقال الكثيرين من عمال وطلبة ومثقفين وفنانين، وكان من ضمنهم إمام ونجم بسبب أغانيهما التحريضية. وفي عام ١٩٧٧، تُوّجت كل هذه المظاهرات والإضرابات بانتفاضة ١٨ و١٩ يناير التي اشترك فيها العمال والطلبة وجموع حاشدة من الفئات الفقيرة في المجتمع. ثم جاءت معاهدة كامب ديفيد والتي أثارت غضباً عارماً ونقداً لاذعاً لنظام السادات مما جعله يقوم بحملة اعتقالات أخرى في ١٩٨٠.

شهدت تلك السنوات من تاريخ مصر مداً نضالياً مؤثراً، وفي خضم هذه المعركة لعب أحمد فؤاد نجم والشيخ إمام دوراً راديكالياً. لقد تواصل فنهما - من خلال الأغنية السياسية الملتزمة والساخرة - مع تمرد الجماهير ضد الاستغلال والخداع واتساع الصراع بين الطبقات وسوء الأحوال المعيشية. هاجم الشاعر والمغني الأنظمة الحاكمة القمعية في مصر والعالم العربي، ونقدا الإمبريالية بعنف، وصارعا بالكلمة واللحن أشكال العنصرية والصهيونية والشوفينية، ودافعا كثيراً جداً عن المشروع القومي العربي ونصرة القضايا الإنسانية العادلة في فلسطين، شيلي، فيتنام، لبنان، وغير ذلك. طوّر نجم وإمام إنتاجهما الفني - بل نضجا فنياً - وهما في قلب المعركة.

تنوعت أشعار نجم كثيراً في تلك السنوات ولكنها كانت تصبّ في رافد رئيسي هو التقريع والنقد السياسي اللاذع. ومن خلال الهجاء الهزلي "يتساقط حجاب السلطة السحري وتتصدع هيبة الحاكم ويصبح هدفاً مشروعاً للضحك."[٨١] بمعنى آخر، يمكن القول إن أغنية نجم-إمام كانت أغنية تحريضية في المقام الأول، أغنية تفضح أكاذيب الطبقة الحاكمة وتكشف الصراع الدائر بين الطبقات وتدعو إلى التمرد والثورة على الاستغلال. فالقصيدة

التحريضية إذن هي بالضرورة قصيدة تنويرية على المستوى السياسي. ولقد كان لنجم وإمام أغانٍ أخرى عاطفية في حب البلد والشعب والحياة (كما أشرنا سابقاً)، ولكن جوهر عملهما المشترك ظل يدور حول التحريض السياسي. ربما لهذا السبب كان للثقافة الشعبية دور متزايد في إبداعهما خلال تلك الفترة. يتضح أن نجم وإمام عندما أرادا أن يقدما أغنية تدفع المستمع للحركة والتفاعل مع الأحداث، حاولا أن تكون أداتهما شعبية وبسيطة.

نرى أن أشعاراً عديدة قد دارت حول مسألة ثورة الطبقات الكادحة والفقيرة ضد الظلم والاستبداد. فهي تتميز بالتهكم والسخرية الشديدة على النخبة الحاكمة والأغنياء الجدد وتُصور استشراء الفساد والهوة الساحقة بين الأغنياء والفقراء في مصر. نذكر من هذه القصائد على سبيل المثال: "اصحي يا مصر"، "الفول واللحمة"، "جيسكار ديستان"، "الواد يويو"، "بوتيكات"، "تحية لأبطال الثانوي"، "همّة مين واحنا مين"، "شيد قصورك"، "الحاوي"، "دعا الكروان"، "البتاع"، "بيان هام"، "صندوق الدنيا"، "غابة"، "بيانات على تذكرة مسجون"، "الأرغول"، و"ضليلة فوق راس الشهيد".

وهناك القصائد التي دارت حول التغني بحب مصر والأوطان العربية جميعا وما أصابها من قهر واستغلال لمواردها وشعوبها، مثل: "كلمتين لمصر"، "مصر يامّه يا بهية"، "عيون الكلام"، "الخط ده خطي"، "الربيع"، "على حسب وداد جلبي"، "يا اسكندرية"، "الأولة بلدي"، "غزة في قلب العرب"، "عطشان يا صبايا"، "الممنوعات"، "رسالة إلى جنوب لبنان"، "موال فلسطيني مصري"، "يا عرب"، "قيدوا شمعة"، "بلدي وحبيبتي"، "اتجمعوا العشاق في سجن القلعة"، و"غنوة سلام". وهناك القصائد العاطفية المباشرة التي تتغنى بالحب والحياة مثل: "شال الهوى"، "عشق الصبايا"، "هلا بالحب"، "عدّى الهوى"، و"ساعة العصاري".

كما نذكر القصائد التي توجهت مباشرة إلى نقد الإمبريالية الأمريكية والصهيونية مثل: "يا فلسطينية"، "نيكسون بابا"، "الخواجة الأمريكاني"، و"يا خواجة يا ويكا". وفي مقابل ذلك نجد القصائد التي تغنت بأبطال وشعراء ثوريين في مصر والعالم مثل: "عبدالمنعم رياض"، "هوشي منه"، "الليندي"، و"بابلو نيرودا"؛ إلى جانب الديوان الهام الذي صدر للشاعر بعنوان **طهران: أغنيات وأشعار للثورة**[٨٢] والذي كتبه في أعقاب الثورة في إيران لكي يحيّي الجماهير من فئات الشعب المختلفة التي هبّت لتطيح بنظام الشاه القمعي.

لقد صدرت قصائد نجم المشار إليها عالياً في دواوين عدة هي: **بيان هام**، **أغنيات الحب والحياة**،[٨٣] **اصحي يا مصر**، **عيون الكلام**،[٨٤] **العنبرة**،[٨٥] **صندوق الدنيا**، **كلب الست**، **البلى بم بم**. وللشاعر دواوين أخرى هي **يعيش أهل بلدي**،[٨٦] **بلدي وحبيبتي**،[٨٧] إلى جانب ديوان **الأعمال الكاملة**[٨٨] ومذكرات الشاعر تحت عنوان **الفاجوميات**[٨٩] **والفاجومي**[٩٠] (صدر في جزءين)، وإعادة طبع القصائد في دواوين صغيرة في التسعينيات.

ومن الجدير بالذكر أن الشيخ إمام قد قام بتلحين معظم قصائد نجم ولكنها كانت كلها ممنوعة من التسجيل علنياً على شرائط كاسيت في أيام السادات، وحتى الآن لا توجد له أية شرائط متداولة في السوق المصري. فالشرائط المتوفرة يحصل عليها محبّوه إما من تسجيلات حزب التجمع أو الأصدقاء أو شرائها من الدول العربية المجاورة أو حتى باريس ولندن.[٩١] أما في القاهرة التي شهدت مشواره الفني فشرائطه لازالت في طي النسيان. أما

عن الدواوين الصادرة لنجم فقد صدر معظمها خارج مصر في ظل حكم السادات، ثم صدرت علنيا في مصر بعد موته.

ولكن إذا كان هذا الثنائي قد نجح كل هذا النجاح في توصيل رسالته، فما هي إذن أسباب انطفاء وهج الأغنية السياسية التي ابتدعها؟

أفول أغنية نجم-إمام على الساحة الجماهيرية

ترتبط مسألة أفول أغنية نجم-إمام السياسية في تصوري بتراجع الحركة اليسارية الطلابية في مصر بداية من سنوات الثمانينيات. فمع تقهقر الصراع الجماهيري بوجه عام في مصر في تلك السنوات، بدأت هذه الحركة هي الأخرى تتخذ اتجاهات مختلفة عن مشروعها السياسي الراديكالي ضد النظام الرأسمالي القائم، وصبّت التوجهات الجديدة للحركة في العمل داخل الإطار المؤسسي للدولة. أما بالنسبة للمظاهر الفنية التي ارتبطت بها فقد بدأت تأخذ اتجاهات مماثلة. لقد بدا ملحوظاً التغير الذي حدث في أوساط اليسار وحركة الطلبة: تفكك وتشرذم، وبدأ كل شخص يبحث عن مشروع آخر. تأثر نجم وإمام بهذا المناخ وبدأ صوتهما الجهوري يخبو تدريجياً.

فلقد اكتسبت أغنيتهما السياسية دوراً مهماً أساساً بسبب الإطار الذي ارتبطت به، وكان من الصعب استمرارها بذات الأسلوب بعد التراجع. هل معنى ذلك أن أغنية نجم-إمام كانت أغنية "المثقفين"؟ أعتقد أن الإجابة هي نعم. فعلى الرغم من استخدام الثقافة الشعبية فيها، فإنها لم تكن أغنية شعبية خالصة وإنما أغنية سياسية تحريضية. فأغاني عبدالحليم حافظ وأم كلثوم ومحمد رشدي وعدوية على سبيل المثال لها شعبية عظيمة جداً بين الناس حتى الآن لأنها أغان قريبة جداً من التجارب الحياتية اليومية العامة مثل العشق والغرام وافتقاد الأحبة، وما إلى غير ذلك. أما الأغنية السياسية التحريضية فتنبع صعوبة استمراريتها بالنهج نفسه من ارتباطها بأحداث وتيار سياسي محدد. وبالطبع نضيف إلى ذلك التعتيم الإعلامي الشديد على أغنية نجم-إمام والتي لا تذاع في أي من وسائل الإعلام التابعة للدولة.

انفصل الثنائي نجم-إمام في منتصف الثمانينيات تقريبا. قرر وقتها الشيخ إمام أن يعتكف عن الحياة العامة وأصبح يغني في مناسبات خاصة جداً أو في بيوت الأصدقاء، أو يؤلف بعض الألحان للإذاعة وذلك حتى وفاته. أما نجم فقد بدأ يقدم أعمالاً للمؤسسات الفنية القائمة. فنراه يكتب أشعاراً لمسلسلات التليفزيون والإذاعة ثم يؤلف فوازير رمضان في التسعينيات وأشعاراً لمسرح الدولة، وأيضاً يكتب مذكراته **الفاجومي** ويعيد إصدار أشعاره القديمة في طبعات جديدة. تثير هذه التغيرات في مسيرة نجم الكثير من التساؤلات بين النقاد، وما الذي يمكن أن يكون قد حدث له؟ ولكنني أعتقد أن نجم لم يتحول عن مشروعه السياسي الراديكالي بين يوم وليلة بل تدريجياً تماماً مثل تدرج التراجع في الحركة اليسارية بشكل عام.

وليس معنى ذلك أن نجم وإمام لم يقدما فناً متميزاً. فعلى العكس من ذلك، لقد

تأثرت بهما - سواء في مجال الشعر السياسي أو الموسيقى - أجيال جديدة من الفنانين، حيث شهدت الساحة الفنية ظهور مجموعات صغيرة من الموسيقيين الذين يعتبرون امتداداً لموسيقى الشيخ إمام مثل محمد عزت، فاروق الشرنوبي في ألحانه المبكرة، أشرف السركي وغيرهم. وأيضاً أسلوب نجم في شعر العامية السياسية الهجائي أصبح له امتداد على يد شعراء مثل محمد بغدادي وغيره. وحتى الآن نجد أغاني الشيخ إمام تغنى وتذكر وسط الطلبة والمثقفين اليساريين بشكل خاص. فظاهرة نجم-إمام ستظل بالتأكيد مثاراً للتحليل والمناقشة كجزء من تاريخ الحركة الطلابية المصرية في سبعينيات القرن العشرين.

الهوامش:

أشكر الصديق مصطفي محمد المغني والملحن على المعلومات الموسيقية التي وفرها لي في حديثنا بصدد الشيخ إمام والتي وردت في هذه المقالة.

(١) إبراهيم منصور، **الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة المصرية: محاورات**، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨١)، ص ١١٣.

(٢) **المرجع نفسه**، ص ص ٩٧-٩٨.

(٣) غالي شكري، **شعرنا الحديث .. إلى أين؟**، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨).

(٤) **المرجع نفسه**، ص ص ٥٨-٥٩.

(٥) **المرجع نفسه**، ص ١١٧.

(٦) **المرجع نفسه**، ص ١٢٣.

(٧) خيري شلبي، "هكذا عاش المغني،" **القاهرة مجلة الفكر والفن المعاصر**، عدد ١٥٣ (أغسطس ١٩٩٥)، ص ٩٨.

(٨) يوسف القعيد، "الشيخ إمام لماذا تعثر مشروعه،" **القاهرة مجلة الفكر والفن المعاصر**، عدد ١٥٣ (أغسطس ١٩٩٩)، ص ١٠٢.

(٩) خيري شلبي، "هكذا عاش المغني،" ص ٩٨.

(١٠) إبراهيم داوود، "الشيخ إمام عيسى: حوار،" **القاهرة مجلة الفكر والفن والمعاصر**، عدد ١٥٣ (أغسطس ١٩٩٥)، ص ١٢٨.

(١١) **المرجع السابق**، ص ١٢٨.

(١٢) أحمد فؤاد نجم، **كلب الست**، (القاهرة: مكتبة مدبولي الصغير، ١٩٩٥)، ص ص ٨٠-٨٣.

(١٣) خيري شلبي، "هكذا عاش المغني،" ص ٩٨.

(١٤) أحمد فؤاد نجم، "الشيخ إمام وأنا،" **القاهرة مجلة الفكر والفن المعاصر**، عدد ١٥٣ (أغسطس ١٩٩٥)، ص ٨٥.

(١٥) "ملف: الشيخ إمام الظاهرة والناس،" **القاهرة مجلة الفكر والفن المعاصر**، عدد ١٥٣ (أغسطس

١٩٩٥)، ص ص ٧١-١٣١.

(١٦) راجع مقالي خيري شلبي ويوسف القعيد، **القاهرة مجلة الفكر والفن المعاصر**، عدد ١٥٣ (أغسطس ١٩٩٥)، ص ص ١٠٠، ١٠٢.

(١٧) صلاح جاهين، **عن القمر والطين** (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦١).

(١٨) صلاح جاهين، **رباعيات** (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٣).

(١٩) صلاح جاهين، **قصاقيص ورق** (القاهرة: الكتاب الذهبي، ١٩٦٦).

(٢٠) عبدالرحمن الأبنودي، **الأرض والعيال** (القاهرة: ابن عروس، ١٩٦٥).

(٢١) سيد حجاب، **صياد وجنيّة** (القاهرة: ابن عروس، ١٩٦٦).

(٢٢) أحمد فؤاد نجم، "كلب الست،" **كلب الست**، ص١٢٣-١٣١.

(٢٣) أحمد فؤاد نجم، "يعيش أهل بلدي،" **عيون الكلام** (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، د.ت.)، ص ص ٥٨-٦٤.

(٢٤) أحمد فؤاد نجم، "واه يا عبد الودود،" **عيون الكلام**، ص ص ٩٩-١٠١.

(٢٥) أحمد فؤاد نجم، "بقرة حاحا،" **الأعمال الكاملة**، (القاهرة: دار الأحمدي للنشر، ١٩٩٨)، ص ٥٦٩.

(٢٦) صلاح عيسى، "الملفات القضائية للشاعر أحمد فؤاد نجم من مرثية بقرة حاحا إلى هجائية خبطنا تحت بطاطنا،" **جريدة القاهرة**، العدد ٣ (٢٠ مايو ٢٠٠٠)، ص ١٩.

(٢٧) محمد بن احمودة، **الغنائية والامتداد الجمالي في شعر أحمد فؤاد نجم** (صفاقس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٩)، ص ٧٦.

(٢٨) **المرجع السابق**، ص ٧٧.

(٢٩) صلاح عيسى، **جريدة القاهرة**، العدد ٣ (٢٠ مايو ٢٠٠٠)، ص ١٩.

(٣٠) **المرجع السابق**، ص ١٩.

(٣١) أحمد فؤاد نجم، "جيفارا مات،" **الأعمال الكاملة**، ص ٥٩٠.

(٣٢) أحمد فؤاد نجم، **بيان هام**، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٦)، ص ٥٨.

(٣٣) راجع:

Kamal Abdel-Malek, "The Khawaga then and now: Images of the West in Modern Egyptian Zajal," *Journal of Arabic Literature*. Vol. XIX, 2 (1988): 163.

(٣٤) **المرجع نفسه**، ص ١٧٤.

(٣٥) **عيون الكلام**، ص ٥٢.

(٣٦) **المرجع نفسه**، ص ٣٣.

(٣٧) ترجمة الباحثة. راجع:

Salma Khadra Jayyusi, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry* (Leiden: E. J. Brill, 1977), vol. 2, 720.

(٣٨) عبدالفتاح غبن، "بيرم التونسي... الشاعر،" **مجلة الشعر**، عدد ٢ (فبراير ١٩٦٤)، ص٦٨.

(٣٩) **المرجع السابق**، ص ص ٦٥-٦٦.

(٤٠) إبراهيم منصور، **الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة المصرية**، ص ١٢٩.

(٤١) **المرجع السابق**، ص ١٢٩.

(٤٢) **المرجع السابق**، ص ٢٠١.

(٤٣) **المرجع السابق**، ص ٩٦.

(٤٤) **المرجع السابق**، ص ١٤٣.

(٤٥) **المرجع السابق**، ص ١٤٦.

(٤٦) **المرجع السابق**، ص ١٥٩.

(٤٧) محمد بن احمودة، **الغنائية والامتداد الجمالي في شعر أحمد فؤاد نجم**، ص ٢٠.

(٤٨) غالي شكري، **شعرنا الحديث .. إلى أين؟**، ص ٥٩.

(٤٩) **المرجع نفسه**، ص ٥٩.

(٥٠) أمجد ريان، "قراءة في قصيدة حكاية للشاعر فؤاد حداد: أغنية العصفورة والحدأة،" **أدب ونقد**، عدد ١٩ (يناير - فبراير ١٩٨٦)، ص ص ٢٥-٢٨.

(٥١) صلاح جاهين، **كلمة سلام** (القاهرة: دار الفكر، ١٩٥٥).

(٥٢) غالي شكري، **شعرنا الحديث .. إلي أين؟**، ص ٥٩.

(٥٣) **المرجع نفسه**، ص ٥٩.

(٥٤) **نفسه**، ص ص ٥٩، ٦٢.

(٥٥) **نفسه**، ص ٦٣.

(٥٦) محمد الحلو، "التسالي بالمزاج والقهر،" **أدب ونقد**، عدد ١٩ (يناير - فبراير ١٩٨٦)، ص ٥٣.

(٥٧) **المرجع نفسه**، ص ص ٥٥-٥٦.

(٥٨) أحمد فؤاد نجم، **صندوق الدنيا**، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٥)، ص ٦١.

(٥٩) خيري شلبي، "هكذا عاش المغني،" ص ١٠٠.

(٦٠) أحمد فؤاد نجم، **البلي بم بم** (القاهرة: مكتبة مدبولي الصغير، ١٩٩٤)، ص ص ١٥-١٦.

(٦١) **المرجع نفسه**، ص ص ٢٢-٣١.

(٦٢) خيري شلبي، "هكذا عاش المغني،" ص١٠٠.

(٦٣) أحمد فؤاد نجم، **عيون الكلام**، ص ٤٥.

(٦٤) راجع "حيثيات محاكمة الشاعر أمام المحكمة العسكرية المركزية" في: أحمد فؤاد نجم، **اصحي يا مصر** (بيروت: دار الكلمة، ١٩٧٩)، ص ص ١٣٥-١٤١.

(٦٥) أحمد فؤاد نجم، "بيان هام،" **بيان هام**، ص ص ٥٠-٥٧.

(٦٦) راجع "حيثيات محاكمة الشاعر أمام المحكمة العسكرية المركزية،" ص ص ١٣٤-١٣٥.

(٦٧) إبراهيم منصور، **الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة المصرية**، ص ١٥٣.

(٦٨) فرج العنتري، "ألحان الشيخ إمام عيسى وأصالة التعبير المصري الحر،" **القاهرة: مجلة الفكر والفن المعاصر**، عدد ١٥٣ (أغسطس ١٩٩٥)، ص ٩١؛ وكذلك خيري شلبي، "هكذا عاش المغني،" ص ٩٩.

(٦٩) فرج العنتري، "دور سيد درويش في تطوير مسرحنا الغنائي،" **مجلة الفنون: مجلة السينما والمسرح والموسيقى**، عدد ٤٧ (سبتمبر ١٩٩٢)، ص ص ٢٤-٢٥.

(٧٠) **المرجع السابق**، ص ص ٢٥-٢٦.

(٧١) **المرجع السابق**، ص ٢٦.

(٧٢) كمال النجمي، "من الفرانكو آراب إلى الشيخ إمام،" **القاهرة: مجلة الفكر والفن المعاصر**، عدد ١٥٣ (أغسطس ١٩٩٥)، ص ٨٤.

(٧٣) فرج العنتري، "ألحان الشيخ إمام عيسى وأصالة التعبير المصري الحر،" **القاهرة: مجلة الفكر والفن المعاصر**، عدد ١٥٣ (أغسطس ١٩٩٥)، ص ٩٢.

(٧٤) خيري شلبي، "هكذا عاش المغني،" ص ٩٩.

(٧٥) حسن حنفي، "المثقفون والشيخ إمام،" **القاهرة: مجلة الفكر والفن المعاصر**، عدد ١٥٣ (أغسطس ١٩٩٥)، ص ٨٠.

(٧٦) "جيفارا مات،" **الأعمال الكاملة**، ص ٥٩٠.

(٧٧) يوسف القعيد، **القاهرة: مجلة الفكر والفن المعاصر**، عدد ١٥٣ (أغسطس ١٩٩٥)، ص ١٠٣.

(٧٨) فؤاد زكريا، "حول ظاهرة الشيخ إمام،" **مجلة الفكر المعاصر**، عدد ٤٧ (يناير ١٩٦٩)، ص ص ٥٤-٥٥.

(٧٩) فؤاد زكريا، "خواطر حول الموسيقى الشعبية،" **مجلة الفكر المعاصر**، عدد ٦٥ (يوليو ١٩٧٠)، ص ٧٠.

(٨٠) **المرجع السابق**، ص ص ٧٢-٧٣.

(٨١) سلام يوسف، "القهر والصمود في شعر مظفر النواب،" **ألف: مجلة البلاغة المقارنة**، عدد ١٣ (١٩٩٣)، ص ٩٧.

(٨٢) أحمد فؤاد نجم، **طهران: أغنيات وأشعار للثورة** (بيروت: دار الكلمة، ١٩٧٩).

(٨٣) أحمد فؤاد نجم، **أغنيات الحب والحياة** (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٧٨).

(٨٤) أحمد فؤاد نجم، **عيون الكلام** (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، د. ت.).

(٨٥) أحمد فؤاد نجم، **العنبرة** (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٢).

(٨٦) أحمد فؤاد نجم، **يعيش أهل بلدي** (دون مكان: دون ناشر، دون تاريخ).

(٨٧) أحمد فؤاد نجم، **بلدي وحبيبتي** (بيروت: دار ابن خلدون، ١٩٧٩).

(٨٨) أحمد فؤاد نجم، **الأعمال الكاملة** (القاهرة: دار الأحمدي للنشر، ١٩٩٨).

(٨٩) أحمد فؤاد نجم، **الفاجوميات** (دمشق: دار الجليل للطباعة والنشر، ١٩٨٥).

(٩٠) أحمد فؤاد نجم، **الفاجومي**: الجزء الأول (القاهرة: دار سفنكس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣)؛ والجزء الثاني (القاهرة: مكتبة مدبولي الصغير، ١٩٩٣).

(٩١) صدرت لنجم وإمام إسطوانتان في باريس من شركة "غناء العالم" Le chant du monde.

من مجنون ليلى إلى مجنون إلسا:
بحث في التناص والفضاء الأدبي

أميرة الزين

يهدف هذا البحث إلى دراسة تفاعل النصوص الأدبية وتداخلها اللامتناهي من عمل إلى آخر عبر القرون. إن التناص قناعة بأن النص ليس ملكاً لأحد، وأن الكتبَ متاحة للأدباء يداخلون نصوصها من كِتاب لآخر كمن ينتقل في بيته من غرفة إلى أخرى. ويقدّم هذا البحث فكرة أن الأسلوب التناصي الذي يستعمله الكاتب هو الذي يميّز كتابته أكثر من أي شيء آخر، كما يقدّم فكرة أن التناص الأدبي يتبلور من خلال ما أسميه بالفضاء الأدبي، أو بتعبير آخر: إن الطريقة التي يستعمل بها الكاتب التناص هي التي تخلق في نهاية الأمر شكلاً أدبياً جديداً.

وقد اخترت نموذجاً لمثل هذا التفاعل النصّي والفضاء الأدبي العملَ الشعري الغنائي المطول الذي ألّفه الشاعر الفرنسي لوي أراغون في منتصف الستّينيات والمسمى بـ**مجنون إلسا**، والذي قورن في قيمته الأدبية مع **الديوان الشرقي–الغربي** لغوتيه وبـ**الكوميديا الإلهية** لدانتي. وكذلك بـا **لحرب والسلام** لتولستوي.

اخترت نص أراغون الذي يقع في أكثر من ٤٧٠ صفحة دون غيره لدراسة تفاعل النصوص لأن فيه نموذجاً رائعاً من صهر لأعمال أدبية عربية وإسلاميّة وغربيّة من فترات زمنيّة مختلفة في بوتقة لا مثيل لها. وما يميّز مطوّلة أراغون أيضا أنها تصرّح علناً بمصادرها، فالتناص هنا ليس خفياً ولا يحتاج الناقد إلى سبر أغوار القصائد مفتشاً عن الكاتب الأول المختبىء وراء الكاتب الثاني والثالث والرابع والخامس إلى ما لا نهاية... وسبب إعلان أراغون عن مصادره يعود في رأيي إلى أن الشاعر أراد أن يجذّر انتماءه الروحي إلى التراث الأندلسي، بل أكثر من ذلك أراد أن يعبر عن موقف سياسي وأخلاقي واضح من الفاتحين الإسبان. وبدءاً من العنوان **مجنون إلسا** يتم استدعاء مجنون ليلى، حيث تستبدل إلسا تريوليه Elsa Triolet، حبيبة ورفيقة وزوجة أراغون، بليلى حبيبة قيس.

ولا يهدف هذا البحث إلى مقارنة شعر مجنون ليلى بشعر أراغون، ولا مقارنة شعر أراغون بالشعر الصوفي الفارسي الذي كتبه نظامي وجامي وسعدي حول المجنون بقدر ما يهدف إلى تعقّب ظلال هذه الكتابات التي ارتسمت على جدار كهف **مجنون إلسا** ثم تحوّلت خلال الصفحات من ظلال إلى كائنات مرئيّة تتجوّل في نص أراغون السيميائي الغنائي ساعيةً إلى خلق معادلة إبداعية بين الغرب والشرق.

وسوف أقوم بدراسة هذا التناص في غنائيّة أراغون على مستويات خمسة وهي: (١) تناص التاريخ، (٢) تناص القرآن، (٣) تناص الجنون، (٤) تناص التصوّف، (٥) تناص الحب.

وقبل أن نطارد قيس بن الملوح العامري على صفحات غنائيّة أراغون، لا بدّ لنا من أن نطارده بين خيام بني عامر في نَجْد حيث ترعرع وأحب ابنة عمه ليلى. لقد عُرفت قصة قيس وليلى في التراث العربي القديم، غير أن عدداً من المصادر تشكّك في حقيقة هذه القصة. ويذكر محمد التونجي في مقدّمة تحقيقه لمخطوطة ابن المبّرد (ت ٩٠٩ هجرية) **نزهة المسامر في أخبار بني عامر** ما يلي: "يقع الباحث في حيرة كبيرة أمام أحداث قصّتهما. الأصمعي ينفي وجودهما مثلاً، بينما تؤكد الروايات والأخبار واقعهما"(ص٧). وينقل المحقق عن الجاحظ قوله: "ما ترك الناس شعراً مجهول القائل في ليلى إلاّ نسبوه إلى المجنون [قيس بن الملوّح] ولا شعراً هذه سبيله قيل في لبنى إلاّ نسبوه إلى قيس بن ذريح" (كما ورد في مقدمة التونجي، ص ٧). ثم ينقل عن ابن المعتز قوله "العامة الحمقى قد لهجت بأن تنسب كل شعر في المجون إلى أبي نواس، وكذلك تصنع في أمر مجنون بني عامر، كل شعر فيه ذكر ليلى تنسبه إلى المجنون" (كما ورد في مقدمة التونجي، ص ٧). ويضيف التونجي: "ولو أننا أردنا تعداد الأسماء التي اختلفوا عليها في قيس أو أبيه لما وصلنا إلى نتيجة. ولقد أحصى الأستاذ عبد الستار أحمد فراج [محقق **ديوان مجنون ليلى**] هذه الأسماء في عدد من المصادر، ورأى أن "اختلاف الاسم ليس بقاصر على مجنون ليلى، بل نجده في أكثر الأسماء التي اشتهرت بكنيتها ولقبها" (كما ورد في التونجي، ص ٧).

وبغض النظر عمّا إذا كان مجنون ليلى حقيقة أم اختراعا، فإن قصّته ألهمت خيال عدد من الشعراء والمتصوّفة المسلمين. لقد تفاعل أمير الشعراء أحمد شوقي مع قصّته، وكتب مسرحيّة عنه متأثراً بعدد من روايات **ليلى ومجنون** بالتركية. وأدخل شوقي عوامل جديدة على المسرحية منها أنه جعل ليلى عذراء حتى بعد زواجها من ورد، وحوّلها إلى شخصية رومانتيكية تحاور المجنون وتعبرّ عن عواطفها. كما أبدع صلاح عبد الصبور مسرحية شعرية بعنوان **ليلى والمجنون**.

وفي إيران، كان نظامي كنجوي (ت ٦١٤ هجرية على الأرجح) أول من نظم هذه القصّة شعراً في الأدب الفارسي. وقد كتبها سنة ٥٨٤ هجرية نظما في أربعة آلاف وسبعمائة بيت في أقل من أربعة أشهر، وأضاف تعديلات على القصة العربية، فجعل ليلى والمجنون يلتقيان في مدرسة ويتبادلان لواعج الشوق في حديقة وليس في بادية، وخلع على نوفل لقب الأمير. بعد ذلك مشى سعدي الشيرازي (ت ٦٩٤ هجرية) في كتابه **بستان** وفي كتابه **جولستان** على خطى نظامي. ثم تابعه في نظم قصة العشق كل من الجامي (ت ٨٩٨ هجرية) وهاتفي (ت ٩٢٧ هجرية). وفي هذا العصر كانت قصة المجنون مدعاة لتأليف المطوّلة الغنائية للشاعر الفرنسي لوي أراغون.

تعيش قصيدة أراغون الفترة الزمنية التي سقطت فيها غرناطة في الفترة التي توافق اكتشاف كولومبس للعالم الجديد. ويمكن أن ننظر إلى النص كملحمة حديثة وكتأمل في مصير آخر ملوك الأندلس وسقوط آخر قلعة إسلامية في يد المسيحيين الإسبان. هنا يتقمص منشد الشعر شخصية المجنون قيس بن عامر النجدي المتيّم بامرأة خلقت بعد ليلى بعدة قرون واسمها إلسا.

يتطوّر النص الأراغوني في ستة أجزاء وخاتمة. هنالك ٢٠٠ قصيدة وقطعة نثرية تنتهي بمسرد ألفاظ لغوي، تاريخي، جغرافي، فقهي، وفلسفي.

يفتتح الشاعر الجزء الأوّل من الكتاب بما يسمّيه بـ"السوق المالي للشعر" ليدلل على الترف الثقافي الرفيع الذي عاشه المجتمع الأندلسي، حيث تهتم كل فئات المجتمع بتأليف الشعر وإنشاده. وفي القصيدة التالية، "في سوق القيصرية،" نلتقي لأوّل مرّة بمجنون إلسا الذي يتبنّى لغة الزجل التي اخترعها ابن باجة والتي يستعملها مجنون إلسا ليمجّد بها امرأة "غريبة عن الإسلام"(Aragon، ص ٥١).

ويتبع مجنونَ إلسا ولد اسمه زيد كان قد تعلّق بالمجنون وراح يكتب تعليقاً بعد كل قصيدة يلقيها الشاعر محاولاً بذلك كشف النقاب عن رموزها. غير أن هذا التعليق كان في أكثر الأحيان أكثر غموضاً من القصيدةَ نفسها، بل كان يشكّل قصيدة أخرى مشرعة على كل رياح التأويل والتفسير.

أمّا الجزء الثاني فعنوانه "الحياة الخيالية للوزير أبي القاسم عبد الملك." وفيه يروي أراغون قصّة "الاجتياح المسيحي" لغرناطة. وفي هذا الجزء نجد قصيدتين سياسيتين مهمّتين، وهما "مراثي الأندلس"(Aragon، ص١١٠-١١٢، ١٢٢) وقصيدة "رأي الأمة"(Aragon، ص ١١٧).

أمّا الجزء الثالث، فإن أراغون يصف فيه أبا عبد الله الصغير آخر ملوك غرناطة، وخاصة في قصيدة "آخر خريف الاستهتار" (Aragon، ص ١٣١). وفي هذا الجزء يعلم الأمير من نبوءة قالها له فقير إنّه سوف يكون آخر ملك مسلم في الأندلس فنراه يعبر عن أساه في قصيدة رائعة بعنوان "مرثية ملكية." ونقرأ في هذا الجزء الثالث وصفا مؤلما لحصار غرناطة (ص١٧٢-١٧٧) حيث يعقد أراغون مقارنة مع سقوط باريس عام ١٩٤٠ أيام حكم فيشي.

أمّا الجزء الرابع فيكاد يكون تأملا في مفهوم الزمن عبّر عنه أراغون من خلال قصائد مثل "الساعة،" "الخريف،" "الربيع" (Aragon، ص١٩١، ١٩٤، ٢٠٠). ثم يأتي الجزء الخامس الذي كرّسه أراغون بأكمله لتلك الليلة التي سقطت فيها غرناطة. وفي هذا الخضم يُصاب المجنون بحمّى فيلوذ بكهف عند الفجر (Aragon، ص ٣٣١).

أمّا الجزء الأخير فإنه يعود بنا إلى أناشيد القرن العشرين حيث تتأجج المطوّلة الغنائيّة بانتصار المستقبل المنتظر وبمجيء زمن الحب وزمن "الزوجين."

ولم يكن بإمكان أراغون أن يرثي الأندلس ليفجّر في هذا الرثاء ما هو ضد الانهيار، أي المستقبل، إلاّ عن طريق الشعر. وليس ذلك لأن أراغون شاعر وحسب، بل لأنه أراد بالشعر أن يتقمص روح الأندلس التي كان فيها الشعر يملأ حياة الناس كما يقول المؤرّخ الفرنسي هنري بيرس "ففي حين كان الشعر في المشرق ظاهرة أرستقراطية، نجده في إسبانيا القرن الحادي عشر ظاهرة وطنية" (Peres، ص٦٠). ولعل هذا ما أغرى أراغون بالسريان في شرايين كل فئات المجتمع الأندلسي بدءاً من المزارعين (Aragon، ص ٣٥) والتّجار (Aragon، ص ٤٥-٥٠) وانتهاء بالنساء (Aragon، ص ٣٤-١٨٥).

تبدأ عملية التناص لدى **مجنون إلسا** حين يشتري رجل لا نعرف اسمه كتاب **مجنون ليلى** للمتصوف الفارسي جامي من إحدى مكتبات غرناطة ويستغرق في قراءته على مدى سنوات خمس، ثم يظهر أمام الناس مدّعيا أنه قيس بني عامر فيظنه الناس مجنوناً، ويلقبوه بالمجنون.

منذ البداية، إذن، تستند مطوّلة أراغون الغنائية على نص قرأه رجل مجهول سرعان ما عثرنا على اسمه في النص الذي تفاعل معه. وتطابقَ مجنون أراغون تطابقاً كليّاً مع **مجنون ليلى** لجامي فنسى ما كانت عليه حياته قبل القراءة. لقد فقد ذاكرته ليكتسب ذاكرة جديدة يملؤها مجنون ليلى. هكذا يفرض التناص نفسه مصدرا أساسيا للكتابة ويتولد كتاب **مجنون إلسا** من كتاب جامي. وهذا ما يضعنا وجها لوجه مع ما يمكن تسميته بالتناص الأقصى.

في المستوى الأول من التناص تتأرجح الكتابة الأراغونية ما بين النزعة التاريخيّة والروح الغنائيّة المترعة بالشغف العربي. نحن في غرناطة المسلمة أيام حكم أبي عبد الله آخر ملوكها العرب، ملك يتخبط حكمه ما بين الماضي الأندلسي والمستقبل المسيحي، ما بين مصير شعبه الذي سوف يُذبح أو ينفى وبين أندلس الغد. إنّ زمن الاجتياح المسيحي يبتدىء مع سقوط الخلافة الأموية في القرن الحادي عشر. هكذا سقطت طليطلة عام ١٠٨٥، وقرطبة في ١٢٣٦، وإشبيلية في ١٢٤٨. وفي ٢ يناير ١٤٩٢، وبعد حصار قاسٍ وطويل، سقطت آخر القلاع: غرناطة، وأمر المطران خزمينيز دي سيسنيروس، بحملة لإكراه المسلمين على اعتناق المسيحية وبحرق الكتب العربية . وهنا ينشد أراغون للملك المهزومين العربي:

> ها هي الكلمات العربية تهطل من فمي كالدمع... وهاهي التركة تنتقل الآن إلى أبدٍ غريبة... يا إلهي، ما عدت أملك شيئا، ما عدت أملك حلمي. إن بساتين هذا الشعب ستزهر من جديد، وإن شعبا آخر سيقطف الليمون والكرز... ما أصعب الإنصاف حين يخرج المرء من جلده! هيا إذن، اطلبوا من المسلم الإسباني أن يشارك في آلام المستقبل، اطلبوا منه أن يرى نفسه في مرآة الذين طردوه، أن يسمع نبض القلب الإسباني. إن هذه الأرض ستبقى أبدا مسرح المأساة. إنه لن يغيّر ربيعَها شيء حتى ولو تغيرت الآلهة.
> (Aragon، ص ٣١٢)

وفي مكان آخر يعلن الشاعر: "من كانت أسماؤهم العربية على الكتب فليتجنّبوا النظر إلى دمائهم" (Aragon، ص ٣١٣).

هكذا تتسربل قصيدة أراغون بالدماء التي أراقتها الحروب، وتقوم على شهادة الشاعر أمام تساقط الشهداء واختلاج أرواحهم. ويستلهم أراغون النصوص الإسلاميّة كي

يرسم للملك أبي عبد الله صورته الفاجعة وهو تحت وطأة القدر، بل إنه يتبنّى موقف المنهزمين كي يكشف عن وجه العرب الحقيقي بعد أن شوّهته الدعاية الغربية عامّة والإسبانية خاصّة. بذلك يصبح التاريخ بين يدي الشاعر عجينة تموج بالحركة التي تخبز الحياة.

على هذا التاريخ يلقي أراغون هذا النشيد:

ليس في اللحظة سوى نسيج من الشمس والظلال المختلطة
ليس في "الآن" سوى جلبة تحجب كل شيء
فليغضب من شاء أن يغضب، إنها قادمة من غرناطة ومن الفتح الإسباني
أعمى من لا يرى فيها جرحه الدامي،
أعمى وأصمّ من لا يسمع الصدى الذي يحاور الإنسان مع الإنسان
في خراب الزمن المنهار. (Aragon، ص ٨٩)

ويستلهم أراغون تراث إسبانيا المسلمة - من طقوسها وعاداتها وأساطيرها، أي من جوّها الروحي قبل سقوطها في يد المسيحيين الإسبان - لينسج من قصّة قيس وليلى مجنوناً "إلسياً" يلهث وراء حب كوني في ملحمة حديثة، في نشيد ينتمي لزمننا على الرغم من أنه يجأر بصيحات المرثية العربية. إنّ أراغون في هذا العمل الرائع يعيش محنة العرب في الأندلس، ويبوح بهذا التداخل العربي الإسلامي في شعره:

هناك ما أخذ بلبي وجذبني إلى هذا البلد وأهله، إلى عاداتهم وفلسفتهم بل وإلى دينهم، وإلى كل العناصر التي تكون حضارتهم، ولاسيما شعرهم الملتحم بشعر العرب والفرس على الطرف الآخر من المتوسّط. (كما ورد في Haroche، ص ٣٧)

ويضيف الناقد الفرنسي شارل هاروش في كتابه **فكرة الحب عند مجنون إلسا وفي أعمال أراغون:**

لقد سئل أراغون مرة: من أين أتاك هذا السحر بهذه الحضارة؟، فأجاب: من بعيد. ألم أشغف بالتروبادور؟ أوليس بين شعرنا في جنوب فرنسا وبين الشعر العربي في إسبانيا علاقات وثيقة؟ طبعاً، هنالك خلافات حول الشكل؛ نتساءل من اخترع الدور الشعري، ومن اخترع القافية، ومن اخترع هذه القصائد أو تلك؟ أما أنا، فما يعنيني شيء آخر: إنّه القرابة الروحيّة بين هذين الشعرين، والتشابهات في مضامينهما. (Haroche، ص ٣٨)

إنّ الحسّ التاريخي والدقة في وصف الأيام الأخيرة لمملكة غرناطة مدهش، خاصّة إذا ما قارنا هذا الوصف ببعض الأعمال الأدبية التي تتعرض لنهاية غرناطة مثل أعمال ابن الخطيب الذي كان من أواخر من عاشوا هذه الفترة، ككتابه **الإحاطة في أخبار غرناطة** الذي يعتبر سيرة ذاتية رائعة لأهم الشخصيات التي ارتبط ذكرها بهذه المدينة وكتابه الآخر **اللمحة البدرية في الدولة النصرية**. لقد تداخلت قصيدة أراغون بكتابة التاريخ العربي، وبلغ التناص مع هذا التاريخ أقصاه عندما تقمص الشاعر شخصية ابن الخطيب، وراح يرثي فيها غرناطة باسمه:

لكن الجملةَ هنا تتداعى
كضباب فوق المملكة،
تتوقف. ما تقوله يهيم،
وبين الأمس والغد تتيه اللعنة،
تبقى معلقة على شفاه الرجال
تغرق في النظرة
إنّها تتردد، ترتعش
في هول سدوم
هل من الممكن يا إلهي
هل من الممكن أن ينتهي جمالُ الأيام
أن يُمحى من الذاكرة
كل هذا الذي كان مدينة
موسيقى.. تاريخًا
كل هذا الذي كان لحماً
شعبًا، عالماً، روحاً، عصراً
حلم الملوك والأشجار
هذه الأشياء التي لمستها أيدينا
حوار الغيوم هذا
وهذه المياه التي كانت تغنّي في المرمر. (Aragon، ص ١٢١)

ويصف أراغون شعب غرناطة الذي يصبغ شعره - رجالاً ونساء - بالحنّاء عندما يقترب عصر الشيب بأن هذا الشعب "باقة لا تميز فيها زهرة من زهرة"(Aragon، ص ٣٤). كما يصوّر تسامح الشعب الأندلسي، واختلاط الأمم فيه من أفريقيين وإفرنج وآسيويين ويهود، ويعجب بتعدد اللغات فيه إذ إن كل الناس يتكلمون اللغة العربية إلى جانب اللغة الإسبانيّة. هذا الوصف يذكرنا بما تركه لنا المقري في **نفح الطيب** حول "رقّة سكّان الأندلس وظرفهم وأدبهم" (كما ورد في Peres، ص ٢٠).

وفي قصيدة بعنوان "الفندق" يصف الشاعر اندهاش الجاسوس الإسباني أمام هذا الاختلاط الذي يرى فيه "دلالة على الانحطاط والانهيار الوشيك"(Aragon، ص٦٠).

ويشعر القارئ وهو يطالع هذه الغنائيّة المطوّلة بأن الشاعر مسكون بأصوات عربيّة عديدة، فهو أحياناً يحاكي نداء الحلاّج، وأخرى يصبح مؤرخا على طراز ابن خلدون، أو فيلسوفا واعظا على طريقة الغزالي.

ولا يكتفي أراغون بالنهل من ينابيع تاريخ إسبانيا المسلمة، بل نراه يتفاعل مع تاريخ الإسلام عموما. ففي قصيدة بعنوان "نواح الأندلس على ملك شاب" ينشد لنا مجنون إلسا قصيدة باسم الأندلس، البلد الموشك على الانهيار، الأندلس الذي يخاطب الملك أبا عبد الله كما يصفه أراغون:

> يعلك كلمة غرناطة كمن يعلك عشبة مُرّة. من زمان وهذه الكلمة في فمه وفي منامه، ومن زمان وهو يحبس هذا النحيب المتفجع فيه. (Aragon، ص ٢٧)

ويخاطب الشعب الأندلسي مليكه:

قد أخذت قلبي منّي
وها قد اكفهرت فجأة عتبة الزمن
لا شيء ينتظرني غير هذا الفجر الذي لا يرحم
وها هم قد قطعوا نخل المدينة

هذا هو آخر صف من صفوف الصحابة
لا بد هنا من إنشاد آخر الأناشيد
ليست هذه بدراً ولا أُحُداً
ولن يحميها الله تعالى غداً

آه أيها البائس، أمن أجل قدرك
اجتازوا معبر أفريقيا
واتبعوا خطوات طارق
وصاغوا من صباحهم مساءك الفتيّ

آه أيها البائس الذي جاءت سلالته
لتذكر اسم الله في السماء الأندلسي
ومن قصر يقع وراء موتها تسبّح الله
من أقصى النور
إلى أقصى الظلام
آه أيها البائس هذا هو اليوم الموعود

حين يداس ربيعُك كما يُداس مرعى الدواب
أما ذلك الذي يحرس الثغور
فذاهب فوراً إلى الجنة. (Aragon، ص١١٠)

تناص القرآن والتراث الديني

في مستوى ثان من التناص يتغلغل القرآن والحديث النبوي في النص الأراغوني مما يخلق للعاشق لغة دينية على الرغم من أنه لا يؤمن سوى بإلسا القادمة من زمن بعيد. ومنذ البداية نستغرق في الغموض الشاعري الذي يحاول أراغون أن يفسره لنا مستعيناً بالقرآن، فيقول:

ما أقوله هو ما وراء المعاني الحرفية للكلمات؛ إنه عندي دم الأشياء. هذه الأشياء التي يقول القرآن إن تأويلها لا يعلمه إلا الله. (Aragon، ص ١٧)

مراراً يعود بنا الشاعر إلى غيب القرآن وصعوبة تأويل الآيات كما في قصيدته عن الأمير أبي عبد الله، أمير غرناطة:

لأن الله وحده يعلم المعاني الخفيّة للأمثال فقد كان الكتاب المقدس مغلقاً على أبي عبد الله في آياته التي لا يعرف كنهها إلا الله وحده. (Aragon، ص ٢٥)

ومرارا يستلهم أراغون القرآن والحديث النبوي كما نراه حين يصف المجنون:

هذا هو المجنون مدثر بردائه ومدثر بالحمى. إن حصانه يصهل هذا الصهيل الذي يقول عنه الإسلام إنه أيضاً نوع من أنواع التسبيح لله. (Aragon، ص ٣٢٧)

وحين يشير إلى سقوط غرناطة نجده يستشهد بالآية ١٦ من سورة الإسراء: " وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرّناها تدميراً" (Aragon، ص١٠٧). وفي نهاية القصيدة يعبر الشاعر عن تفاؤله بمستقبل "الزوجين" مستلهماً سورة الفجر التي تبدأ: "والفجر وليال عشر والشفع والوتر."

ويصل تداخل النص القرآني واستلهامه أقصاه عندما يلفظ مجنون إلسا اسم حبيبته فيحاول أن يقلد الحروف المقطّعة في بدايات بعض السور القرآنية. فيقول: "ألف، لام، سين، تلك هي آيات القلب البصير" (Aragon، ص ٥٩).

وحين يتكلم عن إحراق مدينة رُندة Ronda الأندلسية يعود إلى القرآن ليتكلم عن السورة الخامسة والعشرين، حيث نقرأ: "ولقد أتوا على القرية التي أمطرت مطر السوء أفلم يكونوا يرونها بل كانوا لا يرجون نشوراً" (سورة الفرقان، آية ٤٠). ويتساءل الشاعر هنا لماذا كان نصيب هذه المدينة الأندلسية النار، وهي التي لم ترتكب الفاحشة ولا اللواط؟ (Aragon، ص١١٦)

تناص التصوّف

يتناص شعر أراغون كذلك على مستوى التصوف . وغالبا ما يدخل مجنونه في حالات من "الجذب" أو "الصعق،" وهذه من أقصى درجات الحال التي يتعبد بها المتصوّف حيث يبدو فيها غائبا عن الوعي في حين أن وعيه الداخلي في أقصى درجات اليقظة.

التصوّف أساسا هو الزهد في الدنيا ورياضات روحية يقترب بها المتصوف من الفيض الإلهي. بالقلب يبحث المتصوف عن الإشراق العلوي، ولطالما نسمعه يقول: "حدثني قلبي عن ربي." وبالعاطفة، لا العقل، يجتهد في الوصول إلى الله. إنه يستغرق في التأمل في الطبيعة والنفس لعله يصل إلى حالة الوجد. وقد اشتهر جميع "مجانين ليلى" من المتصوفة بهذه الأحوال. فعبد الرحمن الجامي يقول إن قيس لا يطلب ليلى للزواج بل للصحبة. وكان الشبلي يقول في مجلسه:

> يا قوم، هذا مجنون بني عامر كان إذا سئل عن ليلى يقول أنا ليلى، فكان يغيب بليلى عن ليلى، ويغيب عن كل معنى سوى ليلى، ويشهد الأشياء كلها بليلى، فكيف يدّعي من يدعي محبته وهو صحيح مميز يرجع إلى معلوماته وحظوظه، فهيهات! أنّى له ذلك ولم يزهد في ذرة منه ولا زالت عنه صفة من أوصافه؟ (كما ورد في هلال، ص ١٩٧)

ويروي فريد الدين العطار في كتابه **تذكرة الأولياء** قصة عن الشبلي الذي حاول أن يلقي بنفسه في نهر دجلة فحملته الأمواج وأعادته إلى الضفة، ثم حاول أن يرمي بنفسه في النار فلم تقبله النار مما زاد في جنونه وجعله يهيم على وجهه في الطرقات ويصيح: "ويل لمن لا يقبله ماء ولا نار" فإذا بصوت يناديه: "من يقبله الله لا يقبله شيء" (راجع القصة عند Attar‘، ص ٢٧٩).

ويستلهم أراغون التعابير الصوفية في **مجنون إلسا** ، ويحوّل قيس العامري إلى كائن مسّه جنون المتصوّفة على الرغم من أنّه ليس متصوّفاً بالله بل بإلسا. على أننا يمكن أن ننظر

إلى الحب الإنساني على أساس أنّه الدرجة الأولى التي يصعد منها المتصوف إلى الحب الإلهي. ألم ينشد عدد من المتصوفة حبهم للمرأة على أساس أنها هذا المجاز الحاضر الغائب الذي يعبر بالمتصوف حدود الواقع/الوهم ليحمله إلى "الحضرة"؟ غير أن مجنون أراغون يعكس بالطبع وجهات نظر مؤلفه الماركسي الثائر. فهو متصوف بالمرأة التي سوف تأتي من المستقبل، عالم بأسرارها، مشرق بإمكانيات الزوجين القادمين. إن عشق مجنون أراغون لم يحمله حبه إلى "قاب قوسين" بل ظل في الإطار الإنساني، يطهره من أدران الدنيا ويقوده إلى طهارة النفس ويحرره من ذاته ويجعله زاهداً في أي شكل من أشكال النرجسية.

هكذا يتحول حب إلسا إلى عبادة كما تحول من قبل حب مجنون ليلى إلى عبادة:

أراني إذا صلّيت يمّمت نحوهـا — أمامي وإن كان المصلّى ورائيـا

(الملوح، ص ٢٤٩)

تكاد يدي تنـدى إذا ما لمستها — وينبت في أطرافها الورق الخضـر

(الملوح، ص ١٣٠)

ونجد تناص التصوف أيضاً في تلك العلاقة ما بين قيس الشاعر وتابعه زيد، وهي علاقة تكاد تشابه علاقة المريد بشيخه، على الرغم - بالطبع - من أنه هنا ليس مؤمنا. هكذا يصفه أراغون: "وإذن أصبح زيد ظله وخادمه، صموتاً وسريعاً، له لون الزيتون وخفة الحلزون" (Aragon، ص ٦١) .

الحب هنا هو هذا الموّشح الديني الذي تصب فيه كل قصائد الحب السابقة في موج يتلاطم صداه عبر القرون.

تناص الجنون

الجنون يحتلّ مكانة الصدارة في شعر قيس النجدي . إنه لا ينفك يذكّرنا بأنّ العشق والجنون توأمان.

قالت: جُننتَ على رأسي، فقلت لها — الحب أعظم ممّـا بالمجانين

الحب ليس يفيق الدهر صاحبـه — وإنّما يُصرع المجنون في الحين

(الملوح، ص ٢٨١)

وفي قصيدة أخرى يضيف:

جننت بها وقد أصبحت فيها — محبا أستطيب بها العذابـا

ولازمت القفـار بكل أرض — وعيشي بالوحوش نما وطابـا

(كما ورد في التونجي، ص ٩٨)

وعن الشعراء الذين امتزج ذكر شعرهم بظاهرة الجنون يذكر محمد غنيمي هلال في كتابه **الحياة العاطفيّة بين العذرية والصوفية: دراسة نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي**: "أن أعرابيا قال للأصمعي إن في واحد من هؤلاء [المجانين] لمن يوزن بعقلائكم اليوم" (هلال، ص ٤٦). فالجنون هنا يصير نوعاً من الحكمة لأنه خروج عما ألفه عامّة الناس. يقول أبو القاسم الحسن بن محمد النيسابوري (توفي ٤٠٦ هجرية): "سمّت الأمم الرسل مجانين، لأنّهم شقّوا عصاهم، فنابذوهم وأتوا بخلاف ما هم عليه" (**النيسابوري**، ص ١٠٨).

يقول أبو الفرج الأصبهاني:

> ... إن الأصمعي سأل مرّة أعرابيّا من بني عامر بن صعصعة عن المجنون العامري فقال: عن أيّهم تسألني، فقد كان فينا جماعة رُموا بالجنون، فعن أيّهم تسأل؟
> فقلت: عن الذي كان يشبّب بليلى.
> فقال: كلّهم كان يشبب بليلى. (ص ١)

أمّا مجنون إلسا فهو يسير في شوارع غرناطة ينبئ الناس بقرب دمار مدينتهم، والناس تطارده بالحجارة وتهزأ منه، تماماً كما يفعل الأطفال في مسرحية شوقي عندما يطاردون قيساً ويضحكون منه. وحتّى حرس الأمير أبي عبد الله كانوا يعذّبونه:

> وقع المجنون على الأرض
> كشمس من الشباك ولبطه الحرس بأقدامهم. (كما ورد في Haroche، ص ١٠٦)

ويخاطب المجنون أبا عبد الله آخر ملوك غرناطة : "آه أنا المجنون الذي أستأهل اسمي، أغنّي للمستقبل.. أليس أنا أنت أيّها الأمير الذي دعاني لذلك؟" (Aragon، ص ٣٨) ويحاول مجنون إلسا الحوار مع أبي عبد الله محاولة أخيرة؛ فيدعوه للتحرك قبل أن تقع المأساة، مصوراً له دماره المقبل، غير أن الوقت تأخر. وها غرناطة تقبل على انهيار مأساوي، وتضيع الحدود ما بين جنون شاعر إلسا وجنون التاريخ. فتداعي قيس غرناطة نابع من تداعي غرناطة نفسها. والمرأة هنا هي جسر يشرف منه على هول الفاجعة. إنها الخيط الذي يمسك به المجنون لينشد بأعلى صوته سقوط مدينته، وسقوط غرناطة هنا يوازي سقوط باريس أراغون.

لقد تطابق مجنون إلسا تطابقاً مذهلاً مع سقوط الأندلس، وصارت مأساة غرناطة مأساته، فهو لا ينبض إلا من خلالها:

آه غرناطة المستسلمة لمآسيها
غرناطة ، بدون مرآة، تعرف ما ينبت في لحمها
وأنا مثلها أعرف حدي وقدري
وأعرف مثلها أن لا جدوى لآخر مزاد
لا أنا ولا غرناطة نرجو صباحا
غرناطة لا تنتظر سوى أن تمزق
كل تاريخها يمضي إلى الموت
ومثلها قلبك يصغي إلى شيخوخته
كبحر يتصاعد منه ويجرفه
آه أيها الإنسان قلبك أيضاً صُنع لكي يتمزّق. (Aragon، ص ٢٧٩)
. . . . .
وغرناطة المشرعة للرياح، آه غرناطة
التي تتساقط بذورها
مثلما تتساقط منك الأشعار
غرناطة التي تنشد أناشيد أخرى
وتبكي أحزانا أخرى (Aragon، ص ٢٦٩)

ويزداد جنون المجنون وهو يشهد سقوط غرناطة، ويبدأ بالانحدار معها، فيضعف وتخور قواه، ثم يدخل في غيبوبة تدريجية:

في الضوء المتلاشي ينزل النجدي
مجرداً حتّى عظم الروح من رؤية الدماء
مجرّداً حتّى قراره عند رؤية صدر الليل. (Aragon، ص ٢٧٠)

ويتوسل أراغون إلى مجنونه ألاّ يموت مع غرناطة، أن ينهض وينشد مجدها. ثم يحاول أن يتابع نشيد المجنون حتّى لا تموت الشهادة على شفتي الشاعر. لكن أراغون نفسه يشعر بالعجز عن التعبير أمام سقوط غرناطة في أيدي الكاثوليك ويدرك أن مخاطبته للمجنون لا تجدي فهو يتابع انحداره لينطفئ تدريجاً، بينما يعيث الجنود الإسبان فساداً في المدينة، والشعب يُذبح ويجبر على اعتناق دين آخر. وحين يتعرى المجنون يدرك زيد الراوية أن سيده جن فعلاً، فيحمله على ظهره ويغادر به غرناطة يجرجر أعباء قلبه. وهنا يقف أراغون ليشاهد رحيلهما من غرناطة، ونسمعه يردد أبيات مجنونه:

لا مشهد أكثر مرارة
من أن يرى المرء وطنه يموت
إن القصة التي أرويها هنا

هي قصتي لكنها مختلفة
إنه نفس الحب ونفس العار
الذي يتكلم عنه هذا الكتاب (Aragon، ص ٣١١)

يبقى الأمل الوحيد للمجنون في انتظار الحبيبة التي سوف تأتي وتغير المستقبل؛ وهنا يختلط الحب والجنون وتضيع الحدود بينهما.

العلاقة بين الجنون والعشق عولجت كثيرا في النقد الفرنسي المعاصر، وخاصة في كتاب رولان بارت حيث يقول:

كل عاشق مجنون، هكذا نعتقد. ولكن هل لنا أن نتخيّل مجنوناً عاشقاً؟ أبداً! أنا العاشق لا يحقّ لي سوى جنون بائس، جنون ناقص ومجازي: الحب يجعلني كأنّني مجنون، غير أنني لا أتواصل مع ما فوق الطبيعة. لا يسكنني أي مقدّس. إن جنوني هو خرق بسيط، مسطّح، ولا يكاد يُرى. إنه جنون تستوعبه الثقافة، وهذا يعني أنه جنون لا يُخيف. إن كثيراً من الأشخاص العاقلين يفطنون فجأة وفي حالة العشق أن الجنون هناك، ممكن، وقريب المنال، جنون يكاد الحب نفسه أن يستغرق فيه. (Barthes، ص ١٤٢)

وتقول جوليا كريستيفا، الناقدة البلغارية الفرنسية في كتابها **قصص حب** إن خطر خطاب الحب يكمن في عدم التيّقن من الموضوع وفي عدم معرفتنا بما نتكلم، وتعزو جنون المحبّين إلى أن الحب هو موضوع فردي لا يمكن إيصاله للآخرين (Kristeva، ص ١١).

أما المفكر الفرنسي المعاصر ميشال فوكو فيقول عن مفهوم الجنون ما يلي:

إن المجنون يأخذ الأمور على غير ما هي عليه، ويأخذ الناس هذا لذاك وذاك لهذا. إنّه ينكر أصدقاءه، ويتعرّف على الأجانب. يظن أنه يرفع الحجاب لكنّه يسدل حجابا. إنه يقلب القيم والمقاييس، لأنه يظن أنّه يكشف الرموز. (Foucault، ص ٦٣)

ويعود فوكو ليقيم مقارنة مابين المجنون والشاعر حيث يجد بينهما نقاط تشابه فيقول:

إن الشاعر في الطرف الآخر من "الفضاء الثقافي قريب من المجنون ومحاذ له. إنه الشخص الذي يجد القرابة الخفيّة بين الأشياء ويجد التشابه المشتت تحت

> الاختلافات الظاهرة. إن الشاعر - وراء الدلائل الثابتة، وعلى الرغم منها - يسمع خطاباً آخر أعمق يذكّر بالزمن حين كانت الكلمات تسطع بالتشابه الشامل للأشياء. (Foucault، ص٦٣)

ثم ينتهي فوكو إلى الاستنتاج بأنه

> من هذا المنطلق نجد أن الشعر والجنون يتقابلان في الحضارة الغربية. وهو تقابل مختلف عن ذلك الموضوع الأفلاطوني القديم للهذيان الملهم. إننا هنا أمام تقابل يعكس تجربة جديدة للغة وللأشياء. (Foucault، ص ٦٣)

وبهذا يتمثل النص الأراغوني الكثير من المقولات النقدية الأوروبية المعاصرة في ماهية العشق والجنون وفي آن واحد يتداخل مع نصوص قديمة ومن حضارة مغايرة، وبذلك يشي بالحاضر والماضي وفي فضائه الأدبي تتفاعل الثقافة العربية بالفرنسية، والشعر بالنقد والفلسفة.

تناص الحب

إن الحب الذي ينشده لنا أراغون هو انعكاس لمفهوم الحب الموروث من الحياة العربية ولا سيما "الحب العذري." هذا الحب الذي فُتن به بترارك وغوته وسرفنتس وشكسبير والجامي.

والمثير للانتباه هو التعليقات التي يأتي بها الراوي في **مجنون إلسا** أحياناً، والتي تسلّط الضوء على وعي الشاعر بعمليّة التناص الواقعة على حدود ثقافات عدّة. هكذا يعلّق زيد الراوية على قصيدة سيده "غزل في قلب الليل" (Aragon، ص ٧٨-٨٠) فيقول:

> وحين أشرت إلى سيدي بأنّ غزله ينحو منحى التقليد الفارسي الذي يريد في نهاية القصيدة تمجيد اسم الشاعر، أجابني بأن جامي كان فارسياً بينما كان قيس العامري ينتمي إلى قبيلة بدوية. وقال إن حب قيس لليلى هو الذي كان نموذجا لجامي وليس شعر هراة المرهف. أما بالنسبة لسيدي ، وهو إسباني، فإنه لا يحتاج لأن يتبجح بشيء، لأن الثمار في هذا البلد هي من كرم الطبيعة لا من براعة البشر."(Aragon، ص ٨٠)

وفي قصيدة أخرى، يستشهد الشاعر بابن حزم، صاحب **طوق الحمامة**، ونراه مرّة

أخرى يدخل في تناص مع التراث العربي. يقول مجنون إلسا لراويته زيد: "وإن قلت لي إن الحب على هذه الطريقة هو ليس الحب في الله ذكرت لك ما يقوله شاعر قرطبة عن امرأة كان يحبّها حبّاً لا ينبع من حبّه القوي والعظيم لله؛" ثم يستشهد أراغون بنص ابن حزم وينقله كما هو (Aragon، ص ٢٠٦). وفي قصيدة بعنوان ""أشعار للرقص" (Aragon، ص ٧٨) يستلهم أراغون ابن سعيد المغربي (١٢١٤-١٢٨٨) الذي قسّم الشعر الأندلسي إلى خمسة أنواع: شعر للرقص، شعر للضحك، شعر للتصريح، شعر للسماع، وشعر للإهمال.

ويلخص الناقد الفرنسي شارل هاروش مسألة التناص مع التراث العربي الإسباني فيقول:

> إن شاعر **مجنون إلسا** قد صادق بعمق ثمانية قرون من الوجود العربي والبربري في إسبانيا، صادق متصوفيها وزنادقتها وثقافتها المشعّة، عبّر عمّا يعنيه إنكار الفاتحين الإسبان لهذه الثقافة للحضارة الإنسانيّة، وهم الذين غلب عليهم العداء الصريح ثم أخذتهم حمية الكاثوليكية الأوروبيّة الحادّة. (Haroche، ص ٢٠٩)

بهذا المعنى يمكن القول إن التناص هنا ليس مجرّد لعبة أدبية كما يحلو لبعض الأدباء أن يعرّفوه. إنّه أكثر من ذلك: إنّه تشبّع بحضارة الآخر؛ إنّه شكل من أشكال الحوار مع الآخر، بل هو في عمل **مجنون إلسا** توحيد للحضارات التي تمجّد الحب كما ينشد الشاعر لنا:

> هناك سينيك الإسباني وهناك الفلورنسي بيترارك
> هناك المعتمد أمير قرطبة
> هنالك ابن حزم وجمهرة المتصوّفة
> وهنالك الجارية حفصة بنت الحجاج الركانيّة
> التي تحمل إلى الأبد ليل أبي جعفر المصلوب
> لكن أشواك الصباح تمزّق شيئاً فشيئاً حدادها
> شحُب الوقت وجاء الصباح وأغلق السواد عينيها
> أيّها الشعراء الذين تولدون من جديد مع مخمل الفجر وأنتم تختلسون الخطى
> هل ترك جامي بلاد فارس من أجلي
> وهل من أجلي عاد ابن عربي إلى مدينته مرسية؟ (Aragon، ص ٣٦٨-٣٦٩)

في مكان آخر من القصيدة يقول أراغون مذكراً القارئ بأن ظلال قيس لا تغيب عن أبياته:

هل رأيتهم يرجمون مغني الشوارع العجوز
قيس المجنون، قيس ابن عامر النجدي الذي أعطى لكلمة الحب معنى جديدا
لا يعرفونه. (Aragon، ص ٤١)

لكن يجب أن لا ننسى كذلك أن أراغون يتابع تقليداً فرنسيّاً يعود إلى القرون الوسطى، فهو وإن صحّ أنّه استلهم غزل العرب وتصوّف المسلمين، فإنه غرف من ذلك التيّار العتيق الذي ما برح ينساب في الأدب الفرنسي من تريستان وايزولد إلى رونسار، إلى ستندال في كتابه **عن الحب**، إلى بول ڤيرلين وسان جون پرس وحتى شعراء السوريالية الكبار من إيلوار الذي غنّى المرأة غناء عذبا في ديوانه **عاصمة الألم**، إلى بروتون مؤسس الحركة السوريالية في كتابه **ندجا**. ويستلهم أراغون من السورّياليين بشكل خاص نظرتهم إلى المرأة الخلاقة، الثائرة والوسيطة بين المرئي واللامرئي.

إنّ حب أراغون كما يجسده البيت التالي هو أيضا مرآة للذاكرة الجماعيّة وللعود الأبدي للأشياء:

امرأتي التي باستمرار ألدها
لهذا العالم الذي وضعت فيه (Aragon، ص ١١٥)

يتحوّل الحب إلى بحث شغوف بالمستقبل البشري، وإلى "الزوجين" الحبيبين ينشد الشاعر:

أفتح النافذة للعالم الذي سيولد حيث سيذهب
الرجل والمرأة روحاً بروح ليدركا
مستقبل الحياة وهما مجنحان. (Aragon، ص ١٩٨)

وفي نهاية الكتاب يعلق زيد الراوية في **مجنون إلسا** على كلام سيّده فيقول: "قال سيّدي إنه سوف يأتي يوم تصير فيه كلمة «الزوجين» ملكوتا واحدا" (Aragon، ص ٣٩٢).

إن ما يوحّد هذه المستويات الخمس من التناص ويحكمها جميعا هو شيوع المفردات العربية فيها. إننا لا نكاد نقرأ صفحة واحدة دون أن نقع على العديد من الكلمات العربية، وهذا ما دعا الشاعر إلى أن يضع في آخر الكتاب مسرداً بالألفاظ العربية كي يساعد القارىء الفرنسي على فهم النص. إن استخدام الكلمات العربية يجعل القارىء يحس بأن التناص ليس مجازاً، وأكثر من ذلك يلغي المكان الواحد والزمان الواحد، وينقلنا إلى تعددية الكتابة أو إلى ما أسمّيه بالفضاء الأدبي.

أ- تداخل الأنواع الأدبية

ينتج عن تداخل النصوص تداخل الأنواع الأدبية. فنجد أنفسنا أمام نص تعددي يتغاضى عن حدود النوع الأدبي الواحد. صحيح أن أراغون يتكلم عن الشعر أكثر من كلامه عن أي نوع أدبي آخر. لكن حتّى كلامه عن الشعر يكشف النقاب عن شعر آخر لم نعتده فيقول أراغون:

> أسمّي شعراً الصرخة الناتجة عن اللذة والجملة المسحوقة بحجرة
> أسمّي شعراً ما لا يُطلب أن يفهم وما يتطلبه تمرد الأذن. (Aragon، ص ٢٢)

نحتار أمام هذ الكتابة الممتدة على آفاق ٤٧٠ صفحة فلا نعرف ما إذا كان هذا النص رواية أو شعراً أو مسرحية أو تعليقا على أحداث التاريخ. ويبدو لنا أن أراغون قد قام بمحاولة لإلغاء النوع الأدبي على الرغم من أن الكتاب يحمل عنوان **مجنون إلسا: قصيدة**. ويبدو هذا النص وكأنّه خليط استثنائي من الغنائيّة والاستشراق والتأريخ الوثائقي.

إنّ التناص يفرز شكلا جديداً من الكتابة. فسَفر أراغون إلى الينابيع العربية التي استقى منها يفسّر وجود عدد كبير من الأشكال الأدبية التي تختلط في نصه الشاعري. يقول أراغون بهذا الصدد:

> هل من واجبي أن أقول للذين يلومونني لأنني أمزج النثر بالشعر وبأشكال هجينة لا تنتمي لا إلى النثر ولا إلى الشعر بأن الشعر العربي غالباً ما يكون عملية تأويل لنص نثري أو لنص نظري حول الشعر وأن بإمكان اللغة الفرنسيّة أن تصبح طيّعة لكل هذه الوسائط من الشعر المقفّى إلى اللغة السائدة، بالمعنى الذي نطبّقه على الموسيقى. وما السجع العربي الذي نجد نموذجاً منه في القرآن إلاّ مثالاً على ذلك. (Aragon، ص ١٦)

وفي مكان آخر يقول أراغون حول هذا التداخل:

> إنّ هذا الكتاب يتضمن القصيدة والرواية كما يتضمن المسرح المهيّأ للقراءة بصوت مرتفع، وذلك في نثر ممزوج بالأغاني؛ وخلاصة القول: هو شيء هجين لم نعرفه من قبل. (Aragon، ص ٣٤١)

ويعلّق الناقد الفرنسي شارل هاروش على هذا الخليط الهجين بقوله:

> نريد أن نقول إن أراغون أراد وهو يكتب قصيدته أن يقوم بعمل منظّم، لا أن يكرّر نفسه ولا أن يبحث عن مادّة وهو يؤلف. لقد أراد أن يحقّق عملاً أدبيّا هو خلاصة تجربته في الشعر والرواية والنقد الأدبي والفلسفة والتنظير الفني. (Haroche، ص ٣٢)

وإذن، ما هو هذا الشكل/الوعاء الذي يحتوي النص؟ وهل لهذا السؤال معنى في إطار الكتابة الحديثة؟ إن التاريخ والحب والشعر والنثر، كل ذلك يجتمع ليشكل وحدة حميمية وعضوية. ويجتمع المجنونان العربي والفرنسي ليضعا من خلال اللعبة المجازية مفهوماً فلسفياً للوجود.

وهذا يتقاطع مع ما يقوله الكاتب الايطالي إيتالو كالفينو في كتابه **استعمالات الأدب**:

> قد تلتقي عدّة مستويات من الواقع في عمل أدبي، لكنها تبقى مميّزة ومنفصلة في لقائها هذا، وقد تنصهر وتختلط وتحاك في آن واحد، محقّقة توازناً بين تناقضاتها أو مشكلّة مزيجاً قابلاً للانفجار. (Calvino، ص ١٠١)

ولا بد لنا من أن نقول في نهاية المطاف - واتفاقاً مع ما جاء في كتاب هاروش - إنه إذا وصل عمل أراغون إلى هذه المستويات الرفيعة من التعددية والانفتاح، فلأنّه ينبع من إيمانه بأن كل شعر هو هذا الوجود الذي يجرف المعرفة إلى ما وراء الامتلاك؛ هذا الشعر الذي عرّفه الشاعر الفرنسي الآخر، پول كلوديل، بأنّه معرفة العالم ومعرفة الذات في آن واحد.

ب - انفتاح الزمان

ينطلق أراغون من شعر قيس النجدي إلى زمن غرناطة ثم إلى المستقبل البعيد حين ستأتي إلسا. إن العودة إلى الماضي السحيق هي التي تتيح له تخيّل المستقبل، ولا ننسى أن الشعر في نظر أراغون هو احتياط لا ينتهي من الخلود ضد الزمن العادي وأنه يتحول إلى وعي مطلق بالمعرفة القصوى.

إننا لا نستطيع أن نفهم غنائية أراغون إذا لم نلق نظرة على المفهوم السوريالي للزمان والمكان، إذ لا يجب أن ننسى أن أراغون كان من البارزين في الحركة السوريالية الفرنسيّة؛ و**مجنون إلسا** ينبع بلا شك من موقف سوريالي واضح من الوجود.

كان أندريه بروتون، مؤسس الحركة السوريالية في **المانيفستو** يردّد هذه العبارة

الشـهـيـرة: "يجب أن نتـخلّص من الزمـان.. الزمـان، هذا المقلب العـجـوز!" (كـمـا ورد في Haroche، ص ٣٨)

هذا الزمان السوريالي يبرز في تحريك أراغون لعدد من الخلفيّات في آن، فيتقدم زمن قيس النجدي وزمن غرناطة المتداعيـة وزمنه الشخصي الذي يخبز القصيدة في أتون الشعر. الزمن لدى أراغـون أشبـه بمرآة ترينا الماضي والمستـقـبل مـعـاً. إنّه زمن تعـايش الأوقـات والعلاقات، بعـيداً عن التـسلسل الذي اعتدنا عليـه، وهو زمـن تمخّض الماضي والحاضر معاً برموز الآتي.

ولم يكتف أراغـون بالزمـان السـوريالي بل يقـول لنا هاروش "إنّه اطّلع على كتـاب مـارسيل كوهين حوَل نظام الأفعال وتعبيرها عن الزمان. وأكثر من ذلك اطّلع على نظرية اينشـتـاين النسـبيـة التي تقول بالمكان/الزمـان وتعـتـبـرهمـا مـجـرّد أشكال لوجود المادة" (Haroche، ص ٤٦).

ويلخّص الشاعر مفهوم الزمان من خلال رمز المرآة فينشد لنا:

تخيّل فقط مرآة حيث الزمن يتمرأى
تخيّل الصورة التي تحضرها المرآة من داخلها
إنّها الصورة التي تراها أنت ولا ترى نفسك
تخيّل المرآة/الزمن المسكونة بالصورة/الحب
ربّما بهذه الطريقة فقط يمكنك أن تفهم ألم من يرى المستقبل. (Aragon، ص ٢٠٠-٢٠١)

ويصبح التركيز على الزمن هاجس الشاعر الذي يعترف:

أن أتغلّب على الزمن، على قانونه
أن أمنحه معنى نظام معاكس
تلك هي قضيّتي. (Aragon، ص ١٩٢)

انطلاقاً من هذا المفهوم الواسع والعميق للزمـان التقى العامري بأراغون، وذهبا معاً ليشهدا تداعي الأندلس. هنا نفهم جدليـة الملحمة وتزواج الزمـان الإنسـاني بالزمان التـاريخي في **مجنون إلسا**:

ها أسمع الزمان يدمي
كأنّ كل لحظة هي آخر لحظة
أحمل الزمان في أصابعي الزجاجية
وفي ركبتي يتحول إلى جلجلة. (Aragon، ص ٣٣٢)

ويرينا الشاعر كيف أن مجنون إلسا كان يعيش كل هذه الأزمنة في آن، ومن دون أن يفهم ما يجري حوله. ففي الفصل الخامس نجد الشاعر يهرب من الفاتحين الإسبان ليختبئ في مغارة مع الغجر، ونسمعه ينوح:

من المحزن أن نموت دون أن نفقه كيف يمكن أن يتغيّر كل شيء، وكيف أننا كنا دائماً نركض نحوه دون أن نعلم، كما تهرول الحجارة نحو الهاوية. (Aragon، ص ٣٣٦)

ويمتزج لدى القارئ زمن الشاعر الفرنسي الذي يكتب من بلده فرنسا ويصف باريس تحت الاحتلال النازي، وزمن الأندلس المنهار حيث "يقع المساء مثل برتقالة"(Aragon، ص ٣٨)، وحيث يبكي الأندلسي وينشد:

نموت في سبيل الأندلس
في سبيل هذا المطهر
مطهر الإنسان ومطهر الرقة
هذا الكتف من اللحم الذي أستند عليه في نهاية النهار
من أجل رائحة الياسمين في راحة المساء. (Aragon، ص ٣٦)

ج- المكان والفضاء الأدبي

إن كتابة نص قائم على احتكاك الحضارات من شرقية وغربية، وعلى استلهام نصوص الحضارة الأخرى كما هو الحال في نص أراغون يلغي المفهوم السائد للمكان والزمان ويفرز مفهوماً آخر قائما على عملية تنقل مستمرّ في إطار زمان/مكان جديد. هكذا نجد أنفسنا متنقلين من صحراء نجدٍ إلى الحدائق الغناء في الأندلس. وهذا ما يذكرنا كذلك بوصف نظامي للبساتين النضرة التي كانت ليلى تتنزه فيها. أحياناً يمرّ بنا الشاعر بباريس أيام الاحتلال الفرنسي كي نتذكر أن مجنون إلسا الذي تقمص مجنون ليلى، يغني من موطنه الفرنسي، ثم يعود بنا الشاعر إلى غرناطة التي صارت "بلداً من ألف تاج حيث البلاط مرسوم بالقرآن" (Aragon، ص ٣١٠). ويبدو لي أن بداوة قيس إلسا بمعنى ترحاله المستمر وتطوافه المتواصل من مكان لآخر هما سبب من أسباب انفتاح المكان باتّجاه اللانهائي.

هنالك في النقد الغربي اليوم مقارنات لمفهوم المكان place بمفهوم الفضاء space، معتبرين أن المكان هو هذه المساحة الممتلئة بالعاطفة والذاكرة في حين أن الفضاء هو ما ينتج عن تقاطع نصوص وتجارب في حياة الإنسان؛ وأنّه كلما تكاثر هذا التقاطع وتكاثرت المنافي التي يمرّ بها الإنسان توسعت رقعة الفضاء التي يدخلها. بهذا المعنى فإن كلمة space في النقد الغربي لا تدل على مكان موجود على الخارطة، وليست هي بالمكان بمفهومه الجغرافي.

إن الفضاء في النقد الأدبي الغربي هو اليوم جدلية من المتناقضات والتلاقي والتفارق مع أمكنة عديدة، أي مع تناصات عديدة. ولقد كتب المفكر الفرنسي ميشال دي سرتو:

> إن المكان مصنوع من عناصر موضوعة بالتتالي، لكل منها موقعه المميز. المكان إذن يدل على الاستقرار، في حين أن الفضاء يأخذ بعين الاعتبار الاتجاه والسرعة وتبدلات الزمن. إنه يدل على العناصر المتحركة. (De Certeau، ص ١١٧)

والفضاء ناتج كذلك عن تقاطع مكانين، المكان الخارجي والكتاب كمكان. وتقول الناقدة الفرنسيّة كريستين مونتلبيتي في كتابها **السفر، العالم، المكتبة**:

> إنني أتجول في النص، أعود إلى الوراء، أقفز مقطعاً، وأحلّق أحياناً، فأفرض إيقاعا آخر، سرعة أخرى، تجاوزا آخر. أتقدم في قراءتي، ها قد وصلت إلى هذه النقطة من القصة، وها أنا أنتقل من فصل لآخر. يمكنني أن أقرأ دفعة واحدة (أي أقطع مسافة دون أن أتوقف)، أو أتقدم خطوة خطوة. وإذا ما دخلت في القصّة، فإنني أنتقل من بنية النص إلى عالم النص. (Montalbetti، ص ١٠٣)

ويتقدم النص في الجزء الأخير من القصيدة ومملكة غرناطة تتداعى. وهنا نقتحم القرن العشرين ونغامر في غابة من الرموز والتأملات. إنه الفضاء الجديد الذي يمخر فيه زمن "الزوجين؛" إنه الفضاء المتميز، الفضاء المختلف عن كل جنون العشاق. فبينما يغرق معظم الشعراء الذين استلهموا قصّة مجنون ليلى في الأسى واليأس ينهض مجنون إلسا بهيّاً مليئا بالأمل. إنه على يقين من أن إلسا التي يحبها تسكن المستقبل. أما ظلال الأسى التي تتمدد بين أشعة الأمل وتتشابك مع أطراف خيوطها فليس لإلسا فيها "ناقة ولا جمل." إنها أسى الشاعر على الفضاء الإنساني الذي ينهار أمام عينيه. ومن هنا نجد تقاطعاً مع التاريخ المعاصر لفرنسا، حيث نجد في النص الأراغوني إشارات إلى سقوط باريس وتتحول غرناطة إلى رمز لكل هزيمة ولكل خيانة. ولا بد من ذكر أن نص **مجنون إلسا** كتب في مرحلة حرب التحرير الجزائرية وأراده أراغون رد اعتبار للعرب واعتذاراً لاستعمار فرنسا لهم، كما أنه أراده أن يجعل من عشقه لإلسا أسطورة.

ثبت المراجع

*** كل الترجمات عن النصوص الأجنبية في هذه الدراسة لصاحبة البحث.**

المراجع العربيّة:

ابن قتيبة. **الشعر والشعراء**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٧.

الأصبهاني، أبو الفرج. **مجنون بني عامر: أخباره وشعره**. تحقيق وشرح كرم البستاني. بيروت: دار صادر، ١٩٥٤.

بدوي، عبد الرحمن. **شهيدة العشق الإلهي: رابعة العدوية**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨.

التونجي، محمد. مقدّمة تحقيقه لمخطوطة ابن المبرد **نزهة المسامر في أخبار بني عامر**. بيروت: دار عالم الكتب، ١٩٩٤.

جامي. **ليلى والمجنون**. ترجمة محمد غنيمي هلال. القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٩.

الجنان، مأمون بن محيي الدين. **مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة**. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦.

الخصخوصي، أحمد. **الحمق والجنون في التراث العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع**. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٢.

الخطيب، لسان الدين. **الإحاطة في أخبار غرناطة**. تحقيق محمد عبد الله عنان. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٣.

الملوح، قيس بن [مجنون ليلى]. **ديوان مجنون ليلى**. جمع وتحقيق عبدالستار أحمد فراج. القاهرة: مكتبة مصر، بدون تاريخ.

النيسابوري، أبو القاسم الحسن بن محمد. **عقلاء المجانين**. النجف: المكتبة الحيدرية، ط ٢، ١٩٦٨.

هلال، محمد غنيمي. **الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية. دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي**. القاهرة: دار نهضة مصر، ط ٢، ١٩٧٦.

المراجع الأجنبية

Aragon, Louis. *Le fou d'Elsa: Poème*. Paris: Galimard, 1963.

'Attar, Farid al-Din. *Muslim Saints and Mystics*. A. J. Arberry, trans. Chicago: Chicage UP, 1966.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Editions du Seuil, 1977.

Calvino, Italo. *The Uses of Literature*: Essays. Patrick Creagh, trans. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses; une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1966.

Haroche, Charles. *L'idée de l'amour dans "Le fou d'Elsa" et l'oeuvre d'Aragon*. Paris: Gallimard, 1966.

Kristeva, Julia. *Histoires d'amour*. Paris: Editions Denoël, 1983.

Montalbetti, Christine. *Le voyage, le monde, et la bibliothèque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

Peres, Henri. *La poésie andalouse en arabe classique au XI siècle*. Paris: Adrien-Maisonneuve, 1953.

Sa'adi of Shiraz. *Rose Garden*. Edward B. Eastwick, trans. Idries Shah, intro. London: Octogon Press, 1979.

جماليات الرواية الجديدة:
القطيعة المعرفية والنزعة المضادة للغنائية

صبري حافظ

يسعى هذا البحث لتقديم قراءة نظرية معرفية لأحدث متغيرات الخطاب السردي العربي الجديد الذي أخذ يسيطر على المشهدين القصصي والروائي في التسعينات، في مصر خاصة وفي عدد من البلدان العربية الأخرى في الوقت نفسه. ويبدأ سعيه بالتعرف على أمرين أساسين: أولهما نوعية القطيعة المعرفية، والسردية بالتالي، التي ساهمت في بزوغه، وما ترتب على هذه القطيعة من تغير في جماليات السرد وبنيته، وثانيهما طبيعة المصادرات الفكرية والموقفية التي ينطوي عليها هذا السرد الجديد. وهما أمران متفاعلان يتطلبان معا موضعة هذا السرد التسعيني الجديد في سياقه الحضاري والتاريخي، والتعرف على الخلفية الاجتماعية sociological background التي صدر عنها. وضرورة موضعة هذه الظاهرة الروائية الجديدة في سياقها الحضاري والتاريخي، والتعرف على خلفيتها الاجتماعية التي تفسر الكثير من سماتها الجمالية، ويوجه نظر القارئ إلى المحتوى الدلالي لتلك الجماليات الجديدة، هو الذي أدى إلى تركيز هذه الدراسة على كتاب الرواية المصرية في التسعينات خاصة، دون بقية أقرانهم في سائر أنحاء الوطن العربي الكبير. لأن الأبعاد الاجتماعية والحضارية العامة للظاهرة تتطلب تحديد مجال الاستقصاء في واقع محدد يمكن إقامة تناظر بين متغيراته ومتغيرات النص الأدبي الذي يصدر عنه ويسعى للتوجه باستقصاءاته إلى قارئه.

ويطرح هذا البحث بداءة ظاهرة الرواية الجديدة في مصر باعتبارها ظاهرة أدبية بالمعنيين الأدبي والسوسيولوجي الثقافي معا. فثمة مجموعة من المعايير تدفع الناقد إلى البحث في جماليات أية ظاهرة أدبية جديدة، لا تستحق الظاهرة دون توفرها لعناء البحث فيها. فليس كل جديد في الواقع الأدبي أمرا يستحق البحث فيه، ناهيك عن جدارته بأن نصفه بأنه ظاهرة أو حركة أدبية جديدة. فالواقع الأدبي، والفني عامة، مليء بالأعمال الجديدة التي يمكن اعتبارها من الاستثناءات النادرة، أو الأعمال التي تسبق عصرها. كما هو الحال مثلا بالنسبة لرواية **ترسترام شاندي** للورانس شتيرن في تاريخ الرواية الإنجليزية فقد ظهرت بين عامي ١٧٦٠-١٧٦٧، لكنها تنتمي من حيث استراتيجيات النص إلى سرد الحداثة الروائي الواعي بسرديته، والشغوف باللعب باستراتيجياته النصية، والذي لم تعرفه الرواية الإنجليزية إلا في القرن العشرين، وكان ظهورها في مرحلة باكرة من تاريخ هذه الرواية من الاستثناءات النادرة. وكما هو الحال مثلا بالنسبة لرواية **مليم الأكبر** لعادل كامل في تاريخ الرواية العربية، فقد ظهرت عام ١٩٤٤ وقبل أن يبدأ نجيب محفوظ رواياته الواقعية، ومع ذلك فإنها هي الأخرى رواية حداثية بكل معنى الكلمة، وسابقة لعصرها بعقود طويلة. مثل هذه الاستثناءات النادرة واردة في جل الثقافات، وهي تستحق البحث في حد ذاتها

باعتبارها أعمالا مفردة وخرائد فريدة، أما الظواهر الأدبية التي يفرد لها الناقد وقته، ويبذل في صياغة جمالياتها جهده فلابد أن تتوفر لها مجموعة من المعايير تجعلها جديرة بهذا الاسم، وبعناء البحث فيها في الوقت نفسه.

أول هذه المعايير أن تكون هناك مجموعة متنامية من الأعمال الأدبية التي تتميز بطرح سمات وخصائص جديدة بصورة مطردة. وثانيها أن تتسم هذه السمات الجديدة بقدر من الاتساق أو التكامل الذي يمكن الافتراض معه أنها تنحو إلى بلورة جماليات جديدة. وثالثها أن تبدأ هذه الجماليات الجديدة في فرض نفوذها الأدبي، مباشرة من خلال البيانات الأدبية التي تطرح جديدها أو تعلن قطيعتها مع القديم، أو بطريقة غير مباشرة من خلال إثارة ردود فعل متنامية ومطردة، إيجابية كانت أو سلبية، كاستمرار الشكوى مثلا من غموض الرواية الجديدة، أو استعصائها على الفهم، أو جهل كتابها بمواضعات الرواية الفنية. ورابعها أن تميز هذه السمات أو الجماليات الجديدة مجموعة متنامية من الأعمال الأدبية عن غيرها من أعمال السلف، أو حتى كتاب آخرين معاصرين لكتابها يكتبون نفس الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه هذه الأعمال الجديدة، ولكن بطريقة مغايرة لطريقتها يترسخ عبرها السائد أو يعاد إنتاجه. وخامسها ــ وهذا هو ما يحتم على النقد القيام بواجبه ــ أن ينطوي التغيير الذي جاءت به هذه الأعمال الجديدة على تغيير قواعد الإحالة الأدبية ــ وهي القواعد التي يحيل عبرها النص الأدبي إلى الأطر المرجعية خارجه ــ بالصورة التي يتعذر معها تلقي هذه الأعمال وتأويلها، وبالتالي يلجأ القارئ والتيار السائد في الحركة الأدبية معه إلى تهميش حصادها الثقافي الجدير عادة بالاهتمام لعدم توفر المفاتيح الضرورية لفك شفراته النصية. هنا يتحتم على النقد النهوض بدوره إزاء مايبدو أنه مجال نوعي مغاير من الأعمال الأدبية الجديرة بالاهتمام، والتي تعاني في الوقت نفسه من الغربة عن القارئ مما يتطلب من النقد خلق جسر بينها وبين القارئ والإجهاز على غربتها عنه.

وتتوفر هذه العناصر الخمسة في الرواية التسعينية الجديدة في مصر. ولذلك آلت هذه الدراسة على نفسها أن تتوقف عند هذه الظاهرة، وأن تدخل إلى عالم هذه الرواية الجديدة وقد طرحت وراء ظهرها كل الأحكام والتصورات المسبقة. وأهم هذه الأحكام والتصورات هو هذا التصور المبدأي الذي يحول بين الخطاب النقدي وبين الظواهر الجديدة بزعم أنها ظواهر جديدة، وكتابات شابة لم تتصلب بعد، ولم تنضج استقصاءاتها بشكل كاف يحتم على النقد الالتفات إليها. فما أسهل أن يتعامل النقد مع الظواهر الراسخة والكتابات التي ترسخت مرجعيتها بطريقة تتيح له اجترار محفوظه النقدي بلا عناء أو اجتهاد. وطرح مثل هذه الأحكام المسبقة هو الذي يمكن النقد من استقراء ما تنطوي عليه أي ظاهرة جديدة من دلالات. ويتعامل مع نصوصها بنفس الجدية التي يتعامل بها مع ما يسمى بالنصوص الراسخة، لأن هذا وحده هو الذي يوطئ النص للنقد ويتيح له إمكانية فك شفراته. لكن هذا المنطلق لا يعني بأي حال من الأحوال التخلي عن كل التصورات التجنيسية والسردية المسبقة، أو طرح المبادئ النقدية في الاستقراء والتمحيص جانبا، بل يعني بالدرجة الأولى إرهافها وتقطيرها إلى عناصرها الجوهرية. وبأن لهذه المتطلبات التجنيسية والسردية تجليات متغيرة أبدا، متحولة دوما، على النقد استكشافها والتعرف على حقيقتها وراء تجلياتها الجديدة التي تتنكر فيها عادة بصورة قد تحول دون البعض والتعرف عليها، فيستسهلون عادة رفضها وتنحيتها عن مجال التعامل النقدي الجاد مع إنجازاتها.

والواقع أن متابعتي لنصوص هذه الرواية الجديدة خلال السنوات العشر الماضية، ولما يلقى في وجهها من اتهامات بالانفصال عن الواقع والعدمية هو الذي دفعني إلى البداية بالتعرف على كل من الخلفية الاجتماعية لهذه الظاهرة، وتحديد طبيعة قطيعتها المعرفية مع ما سبقها من استقصاءات سردية. ومن البداية أود التأكيد على أن هذه المتابعة قد خلصت إلى نتيجة أساسية وهي أن تحولات النص الروائي الجديد ليست مفصولة بأي حال من الأحوال عن تحولات الواقع الحضاري الذي أنجبه، وأنا أستخدم الحضاري بالمعنى الواسع الذي يشمل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي وحتى الديموغرافي والمعماري. ولنبدأ أولا بالتعرف سريعا على هذه التحولات، ثم نعرج بعد ذلك على السياق التاريخي الذي يتطلب العودة إلى مرحلة السبعينات وما أحدثته من قطيعة مع ما سبقها من تصورات وما نجم عنها من إجهاض حداثة الستينات الأدبية بعد إجهاض المشروع التحديثي الذي تلقى دفعة قوية في زمن عبدالناصر بعدما عاني من سكرات الخمول طويلا ــ طوال المرحلة الاستعمارية ــ منذ الدفعة الكبرى التي تلقاها على يدي الخديوي اسماعيل، وقبلها على يدي محمد علي. كما أن الإجهاز على البعد القومي للمشروع التحديثي والذي تبلور في العهد الناصري هو الذي أدى إلى فصل السياق التاريخي والتكويني الذي ظهرت فيه تجربة السرد التسعيني الجديد في مصر عن بقية اجتهادات الحداثة في الثقافة العربية.

فقد تكوّن وعي هذا الجيل في عصر تكريس الهزيمة والاعتراف بالعدو الصهيوني، وتفشي أشكال التطرف الاقتصادي الحادة التي تجعل القلة تلعب بالملايين، بينما ملايين الشباب لايجدون العمل ولا المأوى، ولا يستطيعون تدبير حياة كريمة أو زيجة موفقة. فقد عاش هذا الشباب تناقضات بلوغ دخل راقصة خمسة ملايين جنيه في السنة بينما ثمة خمسة مليون جامعي عاطل عن العمل، ووصول أسعار الشقق للملايين بينما أكثر من مليون مواطن يعيشون في المقابر. وعاصر فتاوى "الاستحلال" التي تقول بها بعض جماعات التطرف الديني لتبرير نهب البنوك ومحلات الصاغة، بينما يقرأ عن استحلال أغرب يمارسه رجال الأعمال في نهبهم المنظم لأموال الشعب. وشهد هذا الشباب تبلور الهرم الاجتماعي المنبعج الذي اتسعت قاعدته بشكل ضخم في الثمانينات، بينما تكون له رأس ديناصور يستحيل عليها إدارة هذا الجسم الضخم، الذي يزداد مع ارتفاع معدلات التضخم تضخما. بينما يزداد الرأس ثراءً وبلاهة وتخمة من خلال عمليات النهب المنظم والفساد. وتنامى إحساسه المر بالإحباط وهو يعاني من استحالة "أن يكون ما يريد" في عالم اقتصرت فيه هذه الرفاهية على من يحتلون رأس الهرم الاجتماعي المنبعج.

ولا يمكن إغفال الربط بين حالة القهر والإحباط المتفشية في نصوص هذا الجيل الجديد وبين المناخ الاجتماعي والاقتصادي الذي نشأ فيه ويطمح إلى تكوين مستقبله في ظل تناقضاته. فقد أكمل جل شبان هذا الجيل تعليمهم في جامعة نخرها الفساد، وتفشت فيها ظاهرة الدروس الخصوصية المقيتة، وتخلى فيها عدد كبير من الأساتذة عن دور المعلم ليمارس دور تاجر المذكرات الغثة، أو سارق الامتحانات المغشوشة، أو متملق سراة الطلبة، أو مزور درجات أولاده ليرثوا وظيفته، أو مروج الأفكار الضحلة. فقد عاصر هذا الجيل تلك الزيادة المطردة في تعداد مصر التي أضيف إلى سكانها في العقدين الماضيين (من

١٩٨٠-٢٠٠٠) ٢٣ مليون نسمة، أي ما يعادل سكان بلد عربي متوسط الحجم. ولم يصاحب هذا النمو نموا مماثلا في استثمارات الدولة في التعليم فارتفعت معدلات الأمية من جديد بعد أن كانت قد بدأت في الانخفاض الضئيل في العقدين السابقين على عقد السبعينات. وتفاقمت بين أفراد هذا الجيل ظواهر البطالة. وبدأ شبانه في الدخول إلى معترك الحياة الاجتماعية في أواخر السبعينات وطوال الثمانينات وبداية التسعينات، فاصطدموا بشبح البطالة المروّع، بعدما انسد أفق الحل النفطي الذي امتص، عقب انفتاح السادات الاقتصادي المشئوم الذي أنهى تعيين الخريجين، جزءا من العمالة المصرية المؤهلة طوال عقد السبعينات وأوائل الثمانينات. فما أن بدأ هذا الجيل الجديد في الدخول إلى سوق العمل حتى كان هذا الحل قد بلغ مرحلة التشبع، ثم انقلب على نفسه بعد لعبة حرب الخليج الجهنمية، التي عاد بسببها أكثر من مليوني مصري كانوا يعملون بالعراق، لينضم عدد كبير منهم إلى سوق البطالة الذي يتسع باستمرار. وانسد الأفق تماما أمام هذا الجيل من الشبان، ولم يعد أمامه إلا الالتفات إلى الجبهة الداخلية التي كلما تأمل ما يدور فيها ازداد غما وإحباطا. فماذا وجد هذا الجيل على الجبهة الداخلية؟

من الناحية السياسية كانت المرحلة التي بدأ فيها الدخول إلى معترك الحياة العامة مكبلة بقوانين الطوارئ التي أعلنت عقب اغتيال السادات ١٩٨١ واستمر تجديد العمل بها حتى اليوم، وما أفرزته من عنف مسلح لم تعرفه مصر في تاريخها الطويل المديد الذي يمتد إلى آلاف السنين. أما على الصعيد الاجتماعي فقد عاش هذا الجيل فصول الخصخصة على الطريقة المصرية وهي خليط من النهب والاحتكار وسرقة موارد الشعب التي بناها بالعرق والتضحيات إبان العهد الناصري. وأي مقارنة بين الطريقة التي تمت بها خصخصة أجزاء ضخمة من القطاع العام في بريطانيا، والطريقة التي يتم بها نهب القطاع العام في مصر تحت اسم الخصخصة، تكشف لنا سر ما يعانيه هذا الجيل من ألم ومرارة. إن الخصخصة التي قام بها عتاة اليمين الثاتشري في بريطانيا وضعت قيودا صارمة على عمليات بيع القطاع العام، لا تتيح لأي فرد امتلاك أكثر من قدر معين من الأسهم، بل وحرصت على بيع القطاع العام لمستهلكي خدماته، فقد كان من حق كل مستخدم للغاز أو الكهرباء أو التليفونات أن يشتري نفس العدد المحدود من الأسهم التي يحق للرأسماليين شراؤها، والتي حددت بطريقة تتيح لمحدودي الدخل الحصول عليها، بل وتم دفع قيمة الأسهم المشتراة على ثلاثة أقساط متباعدة، مما دفع البعض إلى تسمية الخصخصة الثاتشرية بالرأسمالية الشعبية التي تحيل الإنسان العادي إلى صاحب أسهم، وصاحب رأي بالتالي في إدارة هذه الشركات الجديدة، وفي المشاركة في أرباحها التي هو صانعها الأول والأخير.

أما في مصر فقد اختلف الأمر اختلافا كبيرا حيث بيعت ـ اقرأ نهبت ـ أملاك الشعب دون الحصول على تفويض منه، مما يجعل الخصخصة نفسها تفتقر للمشروعية؛ خاصة وأن الجميع يعرفون أن الذي يدفع إلى هذه الخصخصة ليس اجتهادا وطنيا من حكومة منتخبة كما هو الحال في بريطانيا مثلا، وإنما أوامر وضغوط من هيئات أجنبية من صندوق النقد إلى البنك الدولي سرعان ما تم تمريرها من مجلس شعب يعرف الجميع كيف تم انتخابه، وما هي القوى التي تحركه. بل وحكمت المحكمة ببطلانه، مما يبطل بالتالي كل ما صدر عنه من قرارات. وتمت عمليات تسعير هذه الممتلكات العامة التي تقرر بيعها دون تفويض من أصحابها الحقيقيين "الشعب المصري" وبيعها بطريقة أقرب للمهزلة المبكية، وكان هناك حرص

مريب على أن يتم البيع لأشخاص بعينهم. وبدلا من أن تتيح ممتلكات الشعب عند بيعها لقطاع عريض من الشعب امتلاكها بطريقة أقرب إلى طريقة الاكتتاب العام، كما حدث في أعتى النظم الرأسمالية يمينية ـ بريطانيا الثاتشرية ـ كان هناك حرص غريب على احتكار هذه الممتلكات، ووقفها على أناس بأعينهم، تتكون بهم طبقة من "السراة" الجدد من أصحاب الملايين الجاهزة التي حققتها بالسمسرة والعمالة للأجنبي، تدين بولائها لمن أتاح لها هذا الثراء السريع، وليس لشعبها أو مستقبل أمتها، وتستمد نفوذها من الحماية الأمريكية الجديدة التي يوفرها لها "المجلس المصري الأمريكي" الغريب. وهذا هو السبب في إلحاق كثيرين للخصخصة بفصول النهب المنظم أو السرقتارية cleptocracy التي بدأت منذ عهد السادات، ولم تتوقف حتى اليوم.

لكل هذا يعاني هذا الجيل من الشعور المستمر بأن طاقاته عاطلة وغير مستغلة، كما يعاني من تفاقم الأزمات الاجتماعية. ومما يسميه محمود عبدالفضيل اختلال التوازنات بين المادي أو الإنتاجي، والاجتماعي أو التوزيعي والذي أدى إلى تجزئة segmentation السوق المصري بدرجة كبيرة بالنسبة لمعظم الخدمات والسلع، وهي الصورة التي يتجلى عليها بشكل يومي وملموس هذا التفاوت البشع في الدخول، وتأثيره المحسوس على نصيب الفرد من الخدمات قبل نصيبه من السلع. ففي الوقت الذي يعيش فيه قطاع عريض (٤٠٪ من الشعب) في فقر مدقع، يزداد استيراد السلع الغذائية الترفيهية أو الكمالية للخاصة من أجبان فرنسية وفواكه مستوردة بالمليارات كل عام، حتى وصل إلى ١١ مليار دولار عام ١٩٩٩.[١]

تبدل علاقة الإنسان بالمكان

ولا يقتصر التغيير على هذه الجوانب الحضارية وحدها، ولكنه يمتد إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى علاقة الإنسان بالمكان التي تغيرت هي الأخرى بتغير جغرافيته ذاتها. إذ يرتبط تصور الإنسان لنفسه وللعالم المحيط به بفهمه لكل من الزمان والمكان وللعلاقة المعقدة بينهما، وهو تصور مهم في فهمنا لما يكتبه هذا الإنسان عن نفسه وعن العالم الذي يعيش فيه. ولأن تصور العلاقة بين الزمان والمكان محكوم بالممارسات المادية لعملية إعادة إنتاج القيم الاجتماعية، وبمدى تنوع هذه القيم وتغايرها تاريخيا وجغرافيا، فالمكان والزمان من المحددات الأساسية للوجود الإنساني، وللمتخيل القومي على السواء. فتصور الإنسان لنفسه على الصعيدين الفردي والقومي على السواء مرتبط أشد الارتباط بتصوره للمكان الذي يعيش فيه فعليا وجغرافيا. فقد كان تصور المصري لبلده على أن لها موقعا جغرافيا متميزا كمكان محوري، لأنها ملتقى القارات الثلاث، وقبلة الأنظار، هو أساس اعتزازه بذاتيته القومية، وهويته الوطنية. وكان وعيه بتاريخه التليد هو الذي يمنح هذا الاعتزاز بعدا زمنيا يدعم إحساسه بالكبرياء والفخار، ويدفعه إلى التغني في أناشيده القومية ببلاده، والهتاف لها "نموت وتحيا مصر." لكن هذا كله قد تعرض لتحولات مزلزلة في العقود الثلاثة الماضية، حينما يجد أن مصر قد أصبحت الآن ـ وبفضل سياسات خرقاء استمرت لعقود ثلاثة ـ في موقع لا قيمة له حتى بين الدول العربية ذاتها، التي طالما اعترفت بدورها القيادي فيها لفترة طويلة من الزمن، واعتدّت به، وأصبحت بلدا تابعا للسياسات الأمريكية والصهيونية في المنطقة بطريقة يشعر لها الشباب خاصة بالضيق والهوان. كما أصبحت قاهرة التسعينات

مدينة مختلفة اختلافا بينا عن قاهرة منتصف القرن مثلا، وأخذت تعاني مما يسميه بعض الدارسين بالانحرافات العمرانية والإنسانية والاجتماعية. يشعر إنسانها بـ"ضيق التنفس الاجتماعي" لأنه يعيش "في بيئة عمرانية تتلاصق فيها المباني، وليس بينها فراغات أو مساحات خضراء، ومزدحمة بالسكان، وخالية من الخدمات الثقافية والترفيهية والإدارية."(٢)

فبعدما كانت القاهرة تنقسم في حقيقة الأمر إلى قاهرتين: القاهرة الشرقية التراثية القديمة التي بنيت على مدى ثلاثة عشر قرنا، والتي تقع شرق شارع الخليج المصري القديم، والقاهرة الغربية تمتد إلى الغرب من هذا الشارع وحتى نهر النيل وجاردن سيتي وجزيرة الزمالك التي بدأ تشييدها في عصر إسماعيل على غرار الحواضر الغربية الكبرى، وامتدت فيما بعد إلى أحياء أخرى مثل المعادي ومصر الجديدة اللتين بنيتا على نفس الطراز، واستغرق تشييدها حوالي القرن ونصف القرن. وبعد أن كانت كل من القاهرتين تمثل وحدة عمرانية وثقافية متجانسة، ومختلفة عن الأخرى برغم تجاورهما وتلامسهما، ومتعايشة معها بشكل سلمي، بعد هذا كله ظهرت ما يدعوها أبوزيد راجح بالمدينة الثالثة، والتي بنيت وتضخمت بشكل سرطاني في أقل من نصف قرن. وكان ظهورها نتيجة لعدة متغيرات كما يقول في دراسته المهمة عن "الإنسان والمكان." فما هي هذه المدينة الثالثة؟ هي باختصار مدينة لا نملك القدرة على تصورها بعد، لأن عاداتنا التصورية قد صيغت ــ كما يقول الناقد الأمريكي الشهير فريدريك جيمسون ــ في سياق علاقات قديمة ومختلفة للعلاقة بين الزمان والمكان.(٣) فهي المدينة العشوائية التي ظهرت حينما كفت الدولة يدها عن إنشاء الإسكان الشعبي للفقراء ومحدودي الدخل، وتركت السوق لينحو بالمشاريع الإسكانية الجديدة تجاه الطبقة الوسطى والشرائح الأعلى منها من الإسكان فوق المتوسط. فقد سجل ما أنشئ في الستينات من الإنتاج المتوسط زيادة قدرها ٢٢٥٪ عما أنشئ في الخمسينات. ثم تزايدت هذه المعدلات بنفس الوتيرة حتى صار لدى هذه الطبقات مخزون سكني، وفائض كبير من الوحدات السكنية التي لا تستخدم، بلغ مجموعها حوالي مليوني وحدة بالقاهرة وحدها حسب تعداد ١٩٩٦. وإزاء تجاهل الدولة ومشيدي المشاريع العقارية كليهما لمحدودي الدخل كلية، أخذت هذه الشريحة الأمر بيدها، وأقامت خارج النطاق الرسمي أحياء كاملة للإسكان العشوائي، كما استشرت في نفس الفترة ظاهرة الإسكان الهامشي وإسكان المقابر.

واستطاعت تراكمات هذه الأنواع الثلاثة من الإسكان أن تغير طبيعة علاقة الإنسان بالمكان، لأنها غيرت من جغرافيا المكان ذاته. ويبلغ هذا الأمر ذروته في مدينة القاهرة، أم المدن المصرية كافة، بلا نزاع. فقد تحولت هذه الأنواع العشوائية من الإسكان بالتدريج إلى المكان الذي يعيش فيه أكثر من نصف سكان مدينة القاهرة في التسعينات:

> أحاطت أحياء الإسكان العشوائي بالقاهرة إحاطة السوار بالمعصم. ويمكن القول بأن الكتلة العمرانية للعاصمة محاصرة من كافة الجهات بحزام من المناطق العشوائية. فأحياء إمبابة والمنيرة وناهيا وبولاق الدكرور والهرم والقصبجي تمثل القوس الغربي لهذا الحصار، بينما تمثل دار السلام واسطبل عنتر والدويقة ومنشأة ناصر قوسه الشرقي.(٤)

والواقع أن طبيعة العلاقة بين الإنسان والمكان في هذه المناطق طبيعة مغايرة وتحتاج إلى وقفة تتأمل دلالاتها. فلم يعد الإنسان هو الذي يسيطر على المكان ويتحكم فيه، ولم تعد قوانين الدولة باعتبارها الممثلة لنوع من السلطة المركزية المنظمة لنشاطات المجتمع هي التي تتحكم في آليات تشييد هذا الإسكان وتنظيم المرافق، وبالتالي العلاقات فيه. وإنما سيطرت على الأمر كله آليات جديدة تنحو في جوهرها إلى الإجهاز على سلطة الدولة، وعلى المنطق الذي صاحبها، وسلطة القانون الذي نظمها. فالبنية الجديدة ذاتها والتي تنظم الفضاء الحضري تتعمد بهندستها ذاتها الإجهاز على هذا كله. فقد

> أقيم الإسكان العشوائي على تقسيمات غير معتمدة، وبدون رخص بناء. إما على أراض زراعية، أو على أماكن صحراوية تم الاستيلاء عليها بوضع اليد.... ويقوم المالك بنفسه في أغلب الأحيان بتصمصم مبناه وتنفيذه مستعينا بالحرفيين في المنطقة في الأعمال التخصصية من بناء وخراسانات ونجارة دون إشراف هندسي أو فني سليم. وتفتقر المباني إلى عناصر الجمال، وتمثل بحق تشوها معماريا وحضاريا.(٥)

وأهم ملامح هذه العشوائية في التخطيط والتنفيذ أنها، وقد بنيت في غياب الدولة، سعت، بوعي أو بدون وعي، إلى تغـيـيب الدولة عنها وبشكل يوشك أن يكون دائما ومستمرا. إن تخطيط هذه المناطق يوشك أن يتعمد ألا يتيح للخدمات ـــ من سيارات الإسعاف والشرطة والمطافئ ـــ الوصول إلى معظم أجزائها. وبالإضافة إلى عملية الإقصاء المتبادل بين الدولة وبين هذه المناطق، فإن هناك ما يدعوه أبو زيد راجح بظاهرة "ضيق التنفس الاجتماعي" التي توشك أن تكون السمة المميزة لهذه العشوائيات. فإذا ما عاش إنسان في بيئة عمرانية تتلاصق فيها المباني، وليس فيها فراغات أو مساحات خضراء، وخالية من الخدمات الثقافية والترفيهية والإدارية، وتختفي فيها الفواصل بين الوحدات السكنية فإنه يشعر بـ"ضيق التنفس الاجتماعي،" ولهذا الشعور عواقبه النفسية والاجتماعية والثقافية الوخيمة:

> فمع تراكم المباني وتكدسها وضيق الأزقة فإن الإنارة والتهوية الطبيعية صارت بالغة القصور. وتبلغ الكثافة البنائية والسكانية ودرجة التزاحم في الغرفة الواحدة مبلغا تجاوز كثيرا المعدلات المقبولة للإسكان الحضري. ففي حي شمال الجيزة، وفي منطقة المنيرة الغربية يعيش ستمائة ألف نسمة في مساحة ٢ كيلومتر مربع. وفي حي غرب الجيزة الذي يضم بولاق الدكرور والشوربجي يعيش تسعمائة ألف نسمة في مساحة قدرها ثلاثة كيلومترات مربعة. أي أن نصيب الفرد يساوي ثلاثة أمتار مربعة من رقعة الأرض، بينما المعدل المقبول هو ثلاثون مترا للفرد الواحد. كل ذلك أدى إلى خلق بيئة عمرانية متردية، غير صحية، ومناخ ملائم لاستشراء الأمراض

> الاجتماعية والعضوية وارتفاع ملحوظ في معدلات الجرائم بأنواعها المختلفة، وتربة خصبة للتطرف والإرهاب. ويكفي أن نعلم أنه ينتشر الآن بهذه المناطق بشكل وبائي أمراض كان من المعتقد أنها اختفت أو توارت مثل السل والأمراض الجلدية.(٦)

والمرعب في هذا كله أن ظاهرة الإسكان العشوائي تلك، بكل عواقبها الوخيمة لا تشكل الاستثناء في الإسكان، وإنما أصبحت للأسف الشديد هي القاعدة. فقد

> انتشر الإسكان العشوائي انتشارا سريعا مع تفاقم أزمة الإسكان خلال الثلاثين عاما الأخيرة. إن ما يقرب من ٦٠٪ من الوحدات التي أقيمت خلال هذه الفترة كان إسكانا عشوائيا غير رسمي. وقد بلغت هذه النسبة أقصاها في السبعينات إذ تجاوزت ٨٤٪ من مجموع الوحدات التي أقيمت في هذه الحقبة. ويقدر مجموع سكان الأحياء العشوائية في إقليم القاهرة الكبرى بحوالي خمسة ملايين نسمة. وتبلغ نسبة سكان الأحياء العشوائية في مدينة الجيزة وحدها ٦٢٪ من مجموع سكانها. وهذه الأرقام والنسب توضح لنا حجم الإسكان العشوائي والسرعة الكبيرة التي انتشر بها. لذلك أطلق عليه بعض خبراء الإسكان تعبير: الإسكان السرطاني. وتجب الإشارة هنا إلى أنواع أخرى من الإسكان لاتقل سوءا عن الإسكان العشوائي، وهي الإسكان الهامشي، وإسكان الغرف المستقلة، وإسكان المقابر.(٧)

وقد بلغ مجموع سكان المقابر وحدهم أكثر من مليون نسمة يتعرض سكانه بما فيهم الأطفال لا للتجاور مع الموتى فحسب، ولكن لعمليات الدفن اليومية وما يصاحبها من طقوس تتسم بحدتها الانفعالية، وتأثيرها النفسي الحاد على الأطفال والكبار على السواء، مهما اعتادوا مشاهدتها بشكل يومي. فقد أدى نمو المدينة السرطاني إلى زحف المساكن على المقابر، وانعدام الفواصل الجغرافية بين المنطقتين، مما مهد لسكنى المقابر التي أصبحت في وضع متميز مكانيا عن غيرها من الأحياء العشوائية لقربها من المركز من ناحية، ومن وسائل المواصلات من ناحية أخرى. وهذه الظاهرة السكانية الغريبة، والتي كسرت واحدا من أعتى المحرمات الاجتماعية والدينية، هي بنت عقد السبعينات، عقد الانفتاح بامتياز.(٨)

وعلى العكس من الإسكان العشوائي الذي يحيط بالمدينة، ويحاصرها بحزاميه الشرقي والغربي، فإن الإسكان الهامشي يتركز في الداخل، وفي قلب أحيائها القديمة:

> ويعرف الإسكان الهامشي بأنه أماكن غير معدة أصلا للسكن، ولكنها مشغولة بأسر مثل: أحواش المساجد، والأماكن الأثرية، والوكالات، والخانات والدكاكين والجراجات، والفراغات تحت السلالم، والعشش الخشبية

التي أقيمت في أزقة الحارات بالأحياء الشعبية. أما سكن الغرف المستقلة فيتمثل في سكن عائلة في غرفة واحدة بدون منافع، وتشارك غيرها من الأسر في دورة مياه واحدة. وغالبا ما تكون هذه الغرفة ضيقة المساحة، متهالكة البناء، وتقع عادة بالأسطح وفي أفنية المنازل. وتتم داخل الغرفة الواحدة كافة الأنشطة المعيشية للأسرة من نوم وجلوس واستذكار وطهي وغسيل وتخزين. ويؤدي تكدس الأسرة الواحدة بأجيالها المختلفة من الجنسين داخل حيز واحد ضيق إلى توتر نفسي واجتماعي. يزداد حدة إذا ما كان أحد الزوجين غريبا عن الأبناء. كما يؤدي إلى فقدان الإحساس بالخصوصية وبالذاتية، إذ إن الحدود الفاصلة بين الفرد والدوائر الاجتماعية المحيطة به شبه معدومة. وتدفع هذه البيئة أفراد الأسرة إلى تعقيدات ـــ قد تكون مأساوية في كثير من الأحيان ـــ في علاقاتهم مع أنفسهم ومع المجتمع الخارجي. وتغرس في أعماقهم الشعور بالإحباط والعدوانية في آن واحد.[٩]

لذلك أصبحت العلاقات الجنسية مع المحارم ـــ كما تقول إحدى الشخصيات الروائية ـــ من الأمور العادية،[١٠] أو النتائج الطبيعية لالتصاق أجساد تضج بالشهوة بشكل حميمي دائم، لا تنفع معه الروادع والمحرمات في واقع أخذت فيه قبضة الروادع الأخلاقية والاجتماعية في التراخي والتحلل التدريجي.

ونحن لا نتحدث هنا عن شريحة محدودة من السكان، وإنما عن قطاع كبير من سكان مصر، لأن سكان المناطق العشوائية والإسكان الهامشي في القاهرة وحولها قد بلغ ١٢ مليون نسمة. فإذا أضفت لهم سكان المناطق المماثلة في بقية المدن المصرية الأخرى أدركت حجم الظاهرة التي نتحدث عنها، ومدى التغير الذي انتاب الفضاء الحضري نفسه. فإذا عدنا إلى مدينة القاهرة، وإلى أهم سمات المناطق العشوائية والهامشية فيها وهي

أنه ليس للدولة وجود مؤثر في هذه الأحياء. وهذا يعني أن سكان هذه المناطق البالغ عددهم ١٢ مليون نسمة يعيشون تقريبا خارج النطاق الرسمي للدولة. وربما يبرز السؤال الهام: إذا لم يكن للحكومة وجود في هذه الأحياء. فكيف تحكم إذن؟ تبين أن هناك حاكمين يتقاسمان السلطة بها. أولهما المسجد وله الغلبة في الأحياء الغربية بالجيزة. وثانيهما الفتوة وله الغلبة في الأحياء الشرقية وخصوصا في الدويقة ومنشأة ناصر. وهو ليس شبيه بالفتوات في روايات نجيب محفوظ الذين كانوا يتسمون بالشهامة وإغاثة الملهوف، والوقوف بجانب الضعيف. ولكن الفتوة هنا ليس لديه قيم الفروسية هذه، بل لديه قيم من نوع آخر. تتمثل في فرض الأتاوات واستباحة الزوجات في منطقة نفوذه.[١١]

فنحن إذن في هذه الشريحة السكانية سواء أكانت في خارج المدينة القديمة أم في قلبها بإزاء جماعة بشرية ضخمة تتجاوز ما كان يطلق عليه من قبل مصطلح "المهمشون." بإزاء جماعة لا يمكن أن نعتبرها من سكان المدينة، ولا هي بالطبع من سكان الريف، وإن انحدر قسم كبير منهم منه. فلا هي داخل المدينة ولا هي من خارجها، وهو وضع جديد على انتماء الظاهرة السكانية المصرية.

هذا الوضع المكاني أقرب ما يكون إلى الوضع الذي أشار إليه ليوتار في مقاله عن "الحزام الحضري The Zone"،[١٢] فهو وضع

> يمد نطاق المدينة إلى خارج حدودها بإضافة حزام جديد من المناطق السكانية الواقعة على حدود المدينة، ولكن المغايرة لمفهوم الضواحي، بصورة يفاقم معها إحساسها بالتعب، وفقدان اليقين والأمان. وينطوي هذا التوسع على بصيص من الوعي بالوجود في عالم مغاير كلية للعالم الذي تواضعنا على معرفته بعالم المدينة الأم الكبيرة metropolis ...، ويلغي مفهوم الخارج والداخل بالنسبة للمدينة الكبرى الناجمة megapolis. فالحزام الحضري، وهو من مصطلحات التناقض غير المنطقية، منطقة مأهولة ومهجورة معا. هو نسيج بيني يتخلل بنية المدينة التقليدية ويمد زوائده الهلامية من منطقة إلى أخرى. وتسمى هذه العملية بالظاهرة الحضرية الخادعة conurbanisation.[١٣]

لكن هذه الظاهرة الحضرية الخادعة تعبر عن نفسها من خلال أساليب تعبيرية وجماليات لا تقل عن جغرافيتها ومكوناتها تعقيدا. وهي جماليات تحتاج إلى عين ذات بصيرة متشعبة ومتنوعة

> بدرجة تمكنها من رؤية ما هو غير مرئي، وإلى أذن صماء نسبيا إلى الحد الذي لا تغويها معه النغمات العذبة ولا الصيغ الهارمونية اللذيذة، ولكنها في الوقت نفسه مرهفة كي تصيخ السمع إلى كل الإيقاعات المضمرة والإيحاءات. فهذه الظاهرة تحتاج إلى قدر من الهدوء والتجرد الانفعالي إزاء غوايات جماليات المدينة الكبرى، والقدرة في الوقت نفسه على فك شفرات ما تخفيه في محالاتها للكشف: ألا وهو هذا الرثاء المكتوم لما يفتقر إليه المطلق.[١٤]

تجليات التغير المكاني النصية

لقد بدأت هذه الدراسة بالتعرف على تحولات المكان، لأن النظريات الاجتماعية القديمة منذ كارل ماركس وماكس فيبر حتى آدم سميث ومارشال أعطت الزمان أولوية على

المكان، بينما أصبح الآن ــ وبعد تحولات النصف الأخير من القرن العشرين ــ من الضروري قلب هذا التراتب، أو على الأقل زحزحته عن مكانته القديمة. فللفيلسوف الأسباني الشهير أورتيجا إي جاسيت Ortega y Gasset مقولة شهيرة تقول "أخبرني عن المشهد landscape الذي تعيش فيه، أقل لك من أنت" وهي مقولة عميقة دالة، يطورها الشاعر الأيرلندي الكبير شيموس هيني Seamus Heaney عندما يكتب "لكي تعرف من أنت، لابد أن تعرف المكان الذي أتيت منه، ولكي تعرف أين تتجه، لابد أن تعرف أين كنت."(١٥) أي أن ثمة علاقة جدلية بين طبيعة المكان الذي يعيش فيه الإنسان، وحقيقة "الأنا" التي تشغله. وهي جدلية لا تقتصر على الحاضر وحده، ولكن يمتد تأثيرها إلى مسيرة الإنسان صوب المستقبل كما يقول هيني، وتشارك في صياغة غاياته. وأحب هنا أن أطور مقولة هيني في أن معرفة اتجاه الإنسان ترتبط ارتباطا شديدا بالمكان الذي ينطلق منه، وأن أمد نطاقها إلى الفن، بمعنى أننا لكي ندرك حقيقة هذا الفن لابد أن نتعرف على طوبوغرافيا الواقع الذي صدر عنه، ونتوجه باستقصاءاته إليه. فمعرفة طوبوغرافيا هذا المشهد الحضري الغريب الذي انطلقت منه رواية التسعينات تكشف لنا الكثير من ملامح هذه الرواية وتساعدنا على استيعاب متغيراتها.

إننا إذا ما تأملنا رواية التسعينات المصرية سنجد أن ثمة نوعا من التناظر بين التغير العمراني وما نتج عنه من جغرافيا حضرية جديدة وغريبة معا، يعاني إنسانها من ضيق التنفس الاجتماعي، وبين الفضاء النصي وما انتاب طوبوغرافيته من تحولات. فإذا كانت المدينة الثانية ــ والتي تمتد من العتبة حتى وسط البلد وجاردن سيتي والزمالك، تميزا لها عن المدينة الأولى وهي القاهرة المعزية والتي تمتد من الجمالية حتى السيدة زينب وابن طولون والقلعة ــ قد نشأت بدافع التقدم والتحديث برودها حلم الخديوي إسماعيل في أن يجعل القاهرة مدينة تضاهي أجمل الحواضر الأوروبية، وهو دافع يرووده العقل وتهتدي توسعاته بمشروع الخديوي اسماعيل التحديثي من ناحية، وبصحوة الاستنارة العقلية التي بدأت مع الطهطاوي وعلي مبارك ومحمد عبده من ناحية أخرى؛ فإن المدينة الثالثة قد نشأت عشوائيا وبدافع اليأس من أي أمل في العثور على مسكن مناسب. بمعنى أنها تنطوي على رد فعل قصير النظر لأزمة المساكن الخانقة. وهو أمر يتم فيه تغليب الآني على العقلاني، والمؤقت على المستمر، كما تنطلق من يأس من أن تقوم الدولة، وقد نخرها الفساد واستمرأت التبعية، بدورها في رعاية مواطنيها. فالعشوائية التي نشأت بها هذه المدينة بعيدا عن كل تخطيط عقلي وعلمي ليست مجرد منطق ظهورها، ولكنها جوهر وجودها ذاته. فكل شيء في هذه المدينة تتغلغل فيه العشوائية حتى النخاع.

ولذلك تبدو هذه المدينة العشوائية بحزاميها الشرقي والغربي وكأنها تجسيد على صعيد البنية المكانية لعملية حصار المشروع العقلي التنويري المنظم الذي لاتزال ثماره مرقوشة عمرانيا وجماليا في وسط البلد، بحزام من الارتداد العمراني إلى الريف، فيما يدعوه البعض بعملية ترييف المدينة، والعودة بمسكنها ومناخها كله إلى ما ينطوي عليه المسكن الريفي من بدائية وتخلف، أو بالأحرى إلى مرحلة ما قبل عملية التمدين نفسها. وهذا نفسه لا ينفصل بأي حال من الأحوال عن الارتداد الفكري إلى مشروع ما قبل الاستنارة العقلية والعمرانية والدعوة إلى تقليد السلف والتخلي عن "تقليد الغرب." ولا تنفصل هذه الردة عن العقل، عن ردة أخرى قيمية ووطنية واجتماعية. فبعد أن كان للفتوة قواعدها التي يستمد فيها الفتوة

سلطتـه من شـهـامـتـه وجسـارته في الحق ووطنيتـه، أصبح العنف الأحمق المتذرع بالدين تارة،[١٦] والعنف الذاتي غير الأخلاقي تارة أخرى هو التعبير عن العنف المضمر في عشوائية بناء هذه المدينة وتخطيطها. وقد جسدت رواية محمود حامد الأخيرة **أحلام محرمة** هذا العنف الذي ينتهك فيه عويس فتوة "كفر الطماعين" عرض فرحة ويغتصبها إبان أحداث كامب داڤيد، وترجيعا استعاريا لها، فلا تجرؤ الأسرة على الانتقام منه، وإنما تجهز على الضحية وتقتلها غسلا لعار موهوم وتذرعا بشرف مثلوم.[١٧]

لكن ما يهمنا هو أن هذا التناظر بين التغيرات الأساسية في بنية المدينة، وفي بنية القيم والتصورات الاجتماعية والأخلاقية بها، يرافقه تناظر آخر بين هذه التغيرات مجتمعة وما يتسم به النص الروائي الجديد من ملامح وجماليات. فإذا كانت روايات نجيب محفوظ مثلا هي التعبير الأدبي ـــ من حيث بناها ولغتها وعالمها ـــ عن العلاقة بين المدينتين القديمتين،[١٨] فإن روايات التسعينات هي بنت المدينة الثالثة تعبيريا وتصوريا على السواء. وإذا كان لنجيب محفوظ، ومن قبله توفيق الحكيم، علاقة عضوية بالمدينة القديمة، فقد نشأ محفوظ في الجمالية، والحكيم في السيدة زينب، فإن عددا من كتاب التسعينات من أبناء هذه المدينة الثالثة، ومن ليسوا من أبنائها عضويا نجد أنهم أبناء تصورها وزمنها وإيقاعها. وإذا كانت بنية رواية الحكيم ومحفوظ تعكس المنطلقات العقلية والتخطيط العمراني المفتوح، والتفاؤل بمستقبل أفضل، فإن بنية روايات التسعينات تعكس غياب هذه المنطلقات العقلية النسبي، وحلول المعرفة الحدسية أو المعرفة شديدة التحديد والموضوعية بالجزئيات وحدها، وسيطرة رد الفعل بدلا منها. كما أنها وثيقة الصلة بالتخطيط العمراني المغلق، والتشاؤم إزاء المستقبل، أو بالأحرى إلغاء المستقبل لأن إيقاع الحياة التسعيني ألغى الماضي فألغي معه المستقبل، وأصبح الزمن حاضرا مستمرا، ثقيلا ومبهظا.

وإذا كانت الرقعة التي تحتلها المدينة الثالثة، بالرغم من وجود أكثر من نصف سكان المدينة بها، تتسم بالضيق والازدحام والاكتظاظ بالسكان، وضيق التنفس الاجتماعي وسوء التهوية، فلا يمكن أن نتوقع أن يعبر الكاتب عنها في نص له بنية تمتد لأكثر من ألف صفحة كما فعل نجيب محفوظ في "ثلاثيته" العظيمة، حينما كانت أسرة عبدالجواد تسكن وحدها في بيت من عدة طوابق، وتزوج بناتها في بيت مشابه. لذلك نجد أن الرواية التسعينية تتسم هي الأخرى، كالمكان الذي صدرت عنه بضيق الرقعة من حيث طول النص، وضيق العالم الروائي معا، ومحدودية عدد الصفحات، فلايتجاوز طول عدد كبير منها المئة صفحة. بحيث نجد أن معظم هذه الروايات لايزيد عدد صفحاتها عن نصف صفحات رواية من روايات نجيب محفوظ متوسطة الطول. فضيق التنفس الاجتماعي في المدينة قد أدى إلى قصر النفس الروائي في النص. فليس ثمة مساحة من المكان والحرية الاجتماعية داخل البيوت ذاتها، تسمح للكاتب بمواصلة العمل في نص لعدة سنوات، وبإيقاع هادئ كما كان الحال من قبل. ناهيك عن انتفاء هذا الإيقاع نفسه في المجتمع الهادر خارج هذه الغرف المكتظة. والواقع أن من يقرأ هذه الروايات يلاحظ وعيها المستمر بعملية التقويض التي تنتاب بنية المدينة وبنية الواقع كله. ففي رواية مي التلمساني **دنيازاد** تحتل عملية تقويض البيت القديم الجميل، وبناء عمارة قبيحة محله مكانا محوريا في الرواية.[١٩] وهذا الوعي بالتقويض المكاني نجده كذلك في رواية منى برنس **ثلاث حقائب للسفر**،[٢٠] ورواية مصطفى ذكري **الخوف يأكل الروح**،[٢١] ورواية مصطفى الناغي **دم فاسد**،[٢٢] ورواية عادل عصمت **هاجس موت**،[٢٣]

ورواية حسني حسن **اسم آخر للظل**،[24] وغيرها.

وبالإضافة إلى الوعي بالتقويض، فإن هناك وبمفارقة له هذه الرغبة الملحة في التناول التفصيلي للمكان، والإحاطة به بشيء من الدقة ــ المستقاة في بعض الأحيان من تقنيات الرواية الجديدة nouveau roman الفرنسية ــ أو بالأحرى التشبث به. وهي رغبة تنطوي على تجسيد مدى صلابة المكان والأشياء وتماسكها بالمقارنة بمدى هشاشة الفرد عامة والذات الراوية خاصة من ناحية، وتمكننا من استنتاج بعض أبعاد شخصية الراوي النفسية ــ الذي يقدم هذا الوصف المكاني عبرها ــ من ناحية أخرى. لكن هناك فارقا جوهريا بين هذا الرصد التفصيلي للمكان والأشياء، وبين رصد الرواية الجديدة الفرنسية لها. فهذا الرصد التفصيلي لايستهدف تمكين القارئ من استعادة المكان، أو إعادة تشييده في ذهنه، أو حتى مضاهاته بما يعرف من أمكنة، بل العكس من ذلك تماما. لأن تقديم المكان في عدد من هذه الروايات، مثل رواية وائل رجب **داخل نقطة هوائية**[25] أو رواية منتصر القفاش **تصريح بالغياب**[26] أو رواية إبراهيم فرغلي **كهف الفراشات**[27] يتعمد تغريبه عن القارئ، بصورة يستحيل معها استحالة إعادة تشييده في ذهنه لكثرة ما به من تناقضات. فلا نستطيع التمييز في لحظات سردية كثيرة بين المكان الخارجي والفضاء الداخلي، النفسي أو الروحي، للشخصية. وما كتابة الجسد إلا نوع من التجلي لهذه النزعة المتناقضة في التعامل مع المكان، والنابعة بطبيعة الحال من تناقضية المكان ذاته. فبينما يؤكد النص انغماسه في تفاصيل حقيقية ملموسة، وكتابته عن جسد ما يعرفه جيدا، هو في كثير من الأحيان جسد الذات الكاتبة نفسها، فإنه ولحدة المفارقة يبرهن في الوقت نفسه على القطيعة الجوهرية والكيانية بين السردي والواقعي، ويفعل ذلك بطريقة تؤطر هذه القطيعة وتنمذج عدم الاستمرارية والانقطاع بين صيغة وجودنا كبشر، وبين صيغ الوجود النصي المختلفة، والتي تتسم بقدر أكبر من الصلابة والديمومة.

وينقلنا هذا إلى سمة أخرى من سمات النص الجديد لها علاقة بعشوائية المدينة الثالثة وبمنطق التجاور فيها. فإذا كانت هذه المدينة قد بنيت بطريقة لها منطقها دون شك، ولكنها لاتعتمد على التخطيط التقليدي للشوارع والميادين والحدائق المفتوحة. وإنما تنطوي على منطق تتجاور فيه البيوت بشكل عشوائي ودون تخطيط عمراني مسبق يعتمد على المنطق وبعد النظر؛ فإن الرواية الجديدة تبدو وكأنها لا تعتمد على تخطيط منطقي مسبق له تقاليده ومواضعاته السردية المعروفة كما كان الحال من قبل، إذ تتحرر من تقاليد الرواية التقليدية والحديثة معا، وتضرب عرض الحائط بقوانين السرد والتطور المنطقي للأحداث. وإذا كانت المدينة الثالثة، وقد ضربت عرض الحائط بقوانين العمران الحضري القديمة قد تكاثرت فيها القاذورات والحفر، وزكمت شوارعها روائح التكدس والعفن، فإن هذا هو ما يبرر ولع الرواية الجديدة بما يعرف بالمقبرية macabre، ألم تبدأ المدينة الثالثة تلك بسكنى المقابر، وما تنطوي عليه هذه المقبرية من فئران وغربان وجثث وهياكل عظمية، وما يشيع فيها من انتهاك ــ فظ أحيانا ــ للمواضعات والتقاليد وولع بالشذوذ والعفن كما في رواية **دم فاسد** لمصطفى الناغي أو رواية محمد حسان **عبّاد القمر**.[28]

وإذا كانت بيوت المدينة القديمة قد تجاورت بلا منطق أو رابط معماري مقبول، فإن الرواية الجديدة قد نفت من عالمها قانون الترابط السببي التقليدي. وبدلا من الفهم الجدلي

القديم للعالم عبر قانون الترابط ("كل الأشياء مترابطة")، ينطلق النص الجديد من الوعي بفقدان هذا الترابط، ومحاولة الاهتمام بالتجاور بين أشياء غير مترابطة، أو هكذا تبدو له على الأقل. بل إننا نستطيع القول إن هذا النص وهو يفصل الجزئيات عن تواريخها وسياقاتها أثناء سرده لها يساهم بطريقة غير مباشرة في تكريس هذا التفكك وعدم الترابط. لكن هذا الغياب الظاهري للتخطيط لا ينفي وجود بنية ما للنص الروائي الجديد، ومنطق ما لعلاقات أجزائه بعضها بالبعض الآخر، كما هو الحال في المدينة الثالثة. فالرواية الجديدة أقرب إلى المتاهة النصية التي لا دليل تخطيطي أو عمراني لها كالمدينة التي صدرت عنها. ولعل عنوان رواية مصطفى ذكري الأولى **هراء متاهة قوطية**[٢٩] يكون التجسيد الطبيعي لهذه المتاهة عنوانا وبنية. وهي ليست متاهة معرفية كالمتاهة البورخيزية في **مكتبة بابل** أو المتاهة الكافكاوية في **المحكمة**، وإنما متاهة من نوع آخر أقرب ما تكون إلى المتاهة الوجودية أو الكيانية.[٣٠] وهذه البنية القريبة من بنية المتاهة نجدها هي الأخرى في رواية منتصر القفاش **تصريح بالغياب**، ورواية عادل عصمت **هاجس موت**، ورواية أحمد غريب **صدمة الضوء عند الخروج من النفق**.[٣١] والمتاهة، باعتبارها بنية فقدان السيطرة، هي أنسب الصيغ للتملص من سطوة السلطة. فإذا كانت المدينة الثالثة تستبعد منها السلطة وقد بنيت في غيابها النسبي كما بينت، فإن الرواية التسعينية هي الأخرى تستبعد من ساحة السرد فيها كل سلطة، بما في ذلك سلطة المؤلف على النص، بل توشك أن تكون معادية لمفهوم السلطة وما يتبعه من تراتب في علاقات القوة. ففي رواية أحمد غريب مثلا نجد أن سلطة المؤلف المركزية على النص قد انفرطت تماما، وحلت محلها عملية أقرب ما تكون إلى التأليف الجمعي، لأن النص يسمح لأصدقاء المؤلف ــ وهم جميعا من كتاب جيله ــ بكتابة "الفقرات الخاصة بهم في القصة" كما يثبت النص في بدايته، بصورة لم يعد معها لأي منهم سلطة مطلقة على النص.

ومن المفارقات المؤسية حقا أن الواقع المكاني الضاغط في هذه المدينة الثالثة، وفي الحقبة التسعينة التي اكتملت فيها سماتها، يرافقه إحساس مفارق بالزمن، يجعل الشباب يشعر بأنه ــ حسب تعبير عزيز على إدوار سعيد ــ "خارج المكان" باستمرار، برغم ضغط المكان الخانق عليه. فقد تقلص الزمن، أو بالأحرى انكمش الإحساس البديهي أو الفطري به. فلم يعد للماضي ثقله ولا استمراريته، فقد تبددت تقاليده، وعصفت التغيرات السريعة بقيمه ورواسيه. وفقد إرثه العتيد ثقله ومكانته. ولم يعد للمستقبل أهميته، ففقد الإنسان إحساسه بأنه جزء من صيرورة تاريخية أعرض لها ماضٍ ومستقبل، مما أدى إلى شعو الإنسان بأنه محاصر في الحاضر أو واقع في أحبولته. فقد تحول الحاضر المبهظ الثقيل إلى سجن لا انفلات منه، لأن أهم ما يتسم به الزمن في روايات التسعينات الجديدة هو أنه زمن قصير الأمد. لا يعرف له ماضٍ عريق يمتد في الزمن إلى أجيال وعهود كما كان التصور التقليدي الثابت للزمن، ولايملك ترف التفكير في مستقبل ممتد أو مرهص بالوعود. لقد تقلص الزمن تصوريا وتعرضت امتداداته الراسخة في الماضي والمستقبل معا للانهيار. فلم يعد باستطاعة الماضي وما ترسخت فيه من رؤى وتقاليد أن يمنح الحاضر أي إحساس بالأمن والاستقرار. ولم يعد باستطاعة الحاضر المزعزع أن يصوغ توقعات محتملة في المستقبل أو أن يجسر على الحلم بأي شيء خارج لحظاته الراهنة. وهذا ما رسخ الشعور لدى إنسان التسعينات بأنه محاصر في الحاضر trapped in the present، كما تقول نورا أمين.[٣٢]

تبدل قيمة الإنسان وموقعه في العالم

وإذا ما انتقلنا من طبيعة المكان إلى طبيعة فهم ابن هذا المكان للعالم الذي يحيط به فسنجد أنه يعي أول ما يعي "أنه لا قيمة له ولا يعتد به في أي شيء."(٣٣) فهو يعي طبيعة التراتبات الجديدة في المجتمع، ويعي معها خلل هذه التراتبات وفقدان القاعدة التي تنهض عليها للمشروعية. فهذه التراتبات الجديدة ليست بنت تراكم تاريخي معين، وإنما نتيجة طفرة غريبة؛ إذ تتكون أمام عينيه فئة من السراة الجدد، وأصحاب الملايين أو البلايين. فئة لها خصائص جديدة وغريبة، بدأت مع الانفتاح الاقتصادي في منتصف السبعينات، ثم نمت وسيطرت في الثمانينات والتسعينات. والواقع أن الفترة التي شهدت ظهور هذه الطبقة الغريبة الجديدة هي ذاتها التي شهدت ظهور هذا الجيل الجديد من الكتاب وتكون وعيه بواقعه. وعاصر هذا الجيل الجديد مع هذه العملية عملية أخرى يدعوها عالم الاقتصاد الشهير جوزيف شومبتر بـ"التدمير الخلاق" الناجم عن مجموعة التحولات التقنية المتسارعة، وعن ثورة الاتصالات والمعلومات التي خلقت هذا "الفضاء الإلكتروني" الجديد الذي يزداد معه إحساس شباب جنوب كرتنا الأرضية عامة بالحرمان من الفاعلية فيه. إن هذا الفضاء الجديد يشكل الأساس المادي الموضوعي لعمليات العولمة في مجالات الاقتصاد الاجتماعي والثقافة والإعلام على صعيد الكوكب كله. ولا يعرف التدمير الخلاق الذي يمارس بفعالية معدلات متسارعة في غيبة الجنوب أين حدود الهدم، أي تصفية القديم، وكيف تتداخل هذه الحدود مع "عمليات الخلق الجديد" للوظائف والعمليات الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية والتعبيرات الثقافية التي يشعر هذا الجيل الجديد بآثارها المدمرة في حياته اليومية، وبتسارع وتائر نموها أكثر من غيره.(٣٤)

فتقرير برنامج الأمم المتحدة للتنمية عن عام ١٩٩٩/١٩٩٨ يؤكد على الآثار السلبية لعملية العولمة على الجنوب كله. فشبان الجيل الجديد في مصر لا يشعرون بأنهم مهمشون ومغبونون ولا قيمة لهم فحسب، ولكنهم يحسون بأن بلدهم ذاته مثلهم، لا يستطيع أن يمدهم بأي عزاء في هذا المجال. ولأن مكان مصر فيه هبط من المركز ١١٢ إلى المركز ١٢٠، أي أنها قرب القاع العالمي؛ وهي فضلا عن فقرها مستبعدة من المشاركة في حركة العالم الجديد والتي تتم على شبكة المعلومات الإلكترونية "إنترنيت." فبينما نجد أن سكان أمريكا الذين يمثلون ٤,٧ في المئة من سكان العالم يمثلون ٢٦٪ من مستخدمي شبكة "الإنترنيت،" نجد أن سكان العالم العربي الذين يماثلونهم عددا، حيث يشكلون ٤,٥٪ من سكان العالم ولكن وجودهم على "الإنترنيت" لا يتجاوز ٢,. ٪ وهذا ما يعكس بشكل عام مكانهم في العالم الجديد. والواقع أنه من المستحيل علينا الفصل بين مكانة البلد، والمنطقة كلها في العالم وبين إحساس أبنائها ــ وخاصة الجيل الجديد منهم ــ بأنفسهم، وهويتهم القومية والفردية على السواء. لأننا إذا علمنا أن مكان مصر، ومكان معظم الدول العربية ذات الثقل السكاني والحضاري، يتراجع بانتظام طوال العقود الثلاثة الماضية في تصنيفات الأمم وفقا لمعايير التقدم التي لا تأخذ في حسبانها الإنتاج الاقتصادي ومتوسط الدخل القومي فحسب، ولكنها تدخل في حسابها متوسط عمر الأفراد، ومستوى التحصيل العلمي، ونوعية الذين يلتحقون بالمدارس ونسبتهم، ومستخدمي المياة النقية للشرب، والمنتفعين بالإعانات الاقتصادية وغير ذلك من المعايير، أدركنا أن التدهور ليس اقتصاديا فحسب، ولكنه تدهور حضاري شامل.

فوضع مصر بالغ السوء على مستوى العالم، إذ تشير بيانات تعداد السكان في مصر (نوفمبر ١٩٩٦) إلى أن ٧٥٪ من المتعطلين عن العمل هم من حملة المؤهلات المتوسطة. ومن حيث التركيب العمري للمتعطلين نجد أن ٧٨٪ منهم يقعون في الفئة العمرية من ٢٠-٣٠ سنة، أي أنهم في شرخ الشباب، ومعظمهم يدخلون سوق العمل لأول مرة. وهكذا فإن "البطالة المستحدثة" كما يدعوها محمود عبدالفضيل[٣٥] والتي حلت مكان "البطالة المقنعة" التي كانت تسود الريف المصري في الخمسينات والستينات، أو حتى تلك البطالة التي كانت تسود في صفوف غير المتعلمين هي بطالة شبابية ومتعلمة. وهذا النوع من البطالة له أبعاده الاجتماعية والسياسية وليس مجرد ظاهرة اقتصادية. ويشير محمود عبدالفضيل في مقاله المهم ذاك إلى مجموعة من العوامل التي خلقت هذه الظاهرة المرضية الجديدة في المجتمع المصري: أولها غياب الحق والمشروعية. وقاعدة الحق أو العدالة التي يتأسس عليها هذا الحق توشك أن تكون غائبة كلية عن المجتمع المصري المعاصر الذي بدأت تتفكك أواصر "الاجتماع" فيه ولم يعد يشعر أبناؤه أنهم مندرجون في جماعة وطنية واحدة. فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن "يستقيم حال المجتمع إذا كان البعض يتضور جوعا، ويجد مستقبله مظلما، وسبل الترقي مغلقة أمامه، بينما الآخرون يعانون من التخمة وينعمون بكل أسباب الرفاهية، ويجدون كل السبل المشروعة وغير المشروعة مفتوحة أمامهم بلا حساب."[٣٦] ويكشف محمود عبد الفضيل في مقاله القصير والخطير ذاك أن حق العمل، وهو من حقوق الإنسان الأساسية، غير متاح لشريحة واسعة من الشباب، ويوضح هذا الحق بأنه حق العمل الدائم والمستقر، وليس العمل المهلك الذي يعمل فيه الإنسان لساعات طويلة كي يسد رمقه ودون أن يحقق ذاته أو إنسانيته.

والواقع أنني أود أن أضيف إلى تحليل محمود عبد الفضيل الذي يؤسسه على الحق والمشروعية وهو يبحث هذه الظاهرة الخطيرة، أي البطالة الشبابية، بعدا ثقافيا مهما هو أن غياب حق العمل المأمون الذي يساعد على خلق رؤية للمستقبل، ووجود نماذج العمل المهلك لإنسانية الإنسان يؤديان بالتالي إلى تمييع إحساس هذا الإنسان بهويته الإنسانية، ناهيك عن هويته القومية. وبدلا من أن يؤسس هذا العمل المهلك قيمة العمل باعتبارها قيمة إنسانية محترمة، فإنه يهدرها، خاصة وأن هذا الذي يعمل بهذه الصورة المهلكة كي يوفر كفاف العيش يرى تفشي ظواهر السفه الاقتصادي والوطني من حوله، وكيف يستولي السراق على الملايين دون عمل يذكر. هذا فضلا عن أن مجموعة التغيرات الاجتماعية والسياسية التي عاشتها المنطقة العربية في ربع القرن الأخير والتي أفرزت هذا الوضع المأساوي الذي نشهده حينما تهدد الولايات المتحدة الأمريكية بمحق بلد عربي وتدميره دون أن يهب أي نظام عربي للتصدي، ولو بالكلام، لهذا التهديد السافر الفظ، ودون أن تشعر الأنظمة العربية بمهانة الموقف، تنطوي على أشكال من العنف الذي يقع أثره على الإنسان العربي في كل مكان: عنف رمزي، وعنف معنوي بقدر ما هو عنف ملموس يتجلى في الغطرسة الأمريكية كما يتجلى في الغطرسة الصهيونية التي لا ترضى بغير الانصياع الكامل، وفي التهاون العربي الذي بلغ حد التفريط الجارح والهوان. هذا العنف يزداد تأثيره على الفرد العربي كلما ازداد وعي هذا الفرد وتنامت قدرته على المعرفة، لأنه يكتشف أن وعيه ومعرفته ذاتهما قد تمت محاصرتهما بالعجز والتهميش. لذلك يبدو التهميش هما أساسيا مقيما من هموم النصوص السردية الحديثة التي يكتبها أبناء الجيل الجديد من الكتاب خاصة، لأنهم أبناء

هذه التجربة العربية المريرة التي لم يعاصروا سواها، ولم يعرفوا للواقع العربي وجها غيرها. فأهم ما تجسده حالة الواقع العربي الراهن هو أن التهميش الذي بلورته كتابات الجيل الجديد من الروائيين، وأفاضت في صياغة مختلف تجلياته المرة، قد أصبح حالة كيانية عربية شاملة، وكأن هذا الجيل يكرر من جديد طاقة المثقف العربي التنبؤية وتحذيره ـــ كزرقاء اليمامة ـــ من الكارثة قبل وقوعها، دون أن يصغي إليه أحد. والواقع أن الشباب الذي اعتاد القراءة، والذي يتكون منهم قراء هذا الجيل التسعيني الجديد وكتابه، يعي هذه التناقضات أكثر من غيره، ويعي معها ـــ وهذا هو سر مسحة العدمية التي تتفشى في كثير من كتاباتهم ـــ أن الكلمة نفسها قد أهدرت، وأن الثقافة قد تحولت إلى سلعة أو إلى أداة لاحتواء فاعلية الكتابة وإفراغها من معناها، مما يزيد من إحباطاتهم وإحساسهم بلاجدوى أي عمل يعملونه.

فمن الناحية الثقافية نجد أن هذا الجيل قد ظهر في مرحلة تردي دور الدولة الثقافي، بعدما أغلق السادات جل المجلات الثقافية، وأجهز على ازدهارة مسرح الدولة بالرقابة مرة وبمسلسل حرق المسارح أخرى. ورافق هذا التدمير المتعمد لدور مصر كمركز ثقافي مرموق تدمير بيروت كمركز ثقافي آخر بالحرب الأهلية الضروس التي دارت رحاها لخمس عشرة سنة. ومع نقض هذه المركزية الجغرافية بدأت الهوامش العربية والنفطية منها على وجه الخصوص في لعب دور ثقافي لم يسبق لها الظهور في ساحته. وتجلى ذلك في دخول الأموال النفطية إلي مجال الثقافة العربية والإعلام، ومحاولتها لشراء الذمم والعقول، والسيطرة على الرأي وتصنيعه. فتحول حراس الكلمة إلى كلاب للحراسة، وخربت الذمم والضمائر. واختلط الحابل بالنابل فلم يعد باستطاعة القارئ أن يثق فيما يقرأ. واهتمت الصحف بتسويغ السياسة الأمريكية والصهيونية في المنطقة بدلا من التصدي لها، ففقدت بذلك مصداقيتها بين القراء. وانتشرت المجلات الثقافية الصقيلة التي تبدد عطاء الثقافة العربية في صحراء جدباء تخرج فيها هذه المجلات الثقافية التي تجزل العطاء للكتاب حتى تحرم كتابتهم من الدور في مجتمعاتهم أو التأثير في قرائهم. ويضع هذا الوضع الكتابة في مأزق مواجهة ذاتها وطرح أسئلة دورها وفعاليتها. وقد أدى هذا المأزق إلى قطيعة الكتابة الجديدة مع ما سبقها في نقض المركزية القديمة الذي تجاوز العلاقة الجغرافية والثقافية بين المركز والهوامش ليتجاوزها إلى المفهوم الفلسفي لمركزية الإنسان ذاته.

الإطاحة بمركزية الإنسان

وحتى نتعرف على نوعية القطيعة المعرفية التي بنت عليها هذه الظاهرة السردية الجديدة منطلقاتها الفكرية والموقفية علينا التعرف على ما قطعت هذه الظاهرة الجديدة صلاتها معه. ويحتاج هذا الأمر منا إلى التريث قليلا عند منطلقات الحداثة الغربية وما قطعته معها رؤى ما بعد الحداثة في الفكر الأوروبي المعاصر، ليكون ذلك كله خلفية لمثيلاتها في سرد الرواية التسعينية الجديدة في مصر. ذلك لأن الأساس الذي تقوم عليه عملية التحديث الأوروبية والمعروفة بمصطلح modernity تميزا لها عن الحداثة باعتبارها حركة فنية عابرة للأجناس التعبيرية المختلفة تعرف باسم modernism بالرغم من وثاقة العلاقة بين المصطلحين، هذا الأساس قد تبنت مسلماته إلى حد كبير عملية التحديث التي جرت في المجتمع المصري منذ عصر محمد علي، وقام عليها الفكر العربي الحديث منذ اجتهادات رفاعة رافع الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق وحتى تصورات طه حسين ومشروع

نجيب محفوظ الروائي الكبير. ويعود أساس هذه العملية التحديثية في الفكر الغربي إلى بدايات عصر النهضة وإلى مقال مهم لجيوڤاني پيكو ديللا ميراندولا بعنوان "خطبة عن كرامة الإنسان" "Oration on the Dignity of Man" نشر عام ١٤٨٦ يؤكد الأساس الفلسفي لعملية التحديث الأوروبية برمتها وهو "أن يكون باستطاعة الإنسان أن يكون ما يريد" وهو مبدأ مستقى من فعل الخلق نفسه حينما نفخ الله من روحه في آدم بفعل "كن" فتحققت مع كينونة الإنسان قدرته على أن يكون ذاته، ولما لم يحدد له الله مكانا محددا في الوجود، فإنه يستطيع حرفيا "أن يكون ما يريد" وحيثما يريد كذلك. وتأسيس مركزية الإنسان على هذا الأساس الديني المتين هو الذي منحها قداستها الجديدة في الفكر الغربي، دون أن يقيم أي تعارض بينها وبين جوهر الدين نفسه.

وقد استمر هذا الأساس الفلسفي في التطور والتبلور في الفكر الغربي حتى تحول إلى حجر الزاوية فيما يعرف باسم النزعة الإنسانية Humanism التي ينهض عليها المشروع التحديثي الأوروبي برمته. فالنزعة الإنسانية ليست هي القائمة ــ في تعريفها المدرسي ــ على دراسة معارف العصر الكلاسيكي اليونانية واللاتينية من نحو وبلاغة وشعر وفلسفة وتاريخ وإن تضمنت ذلك كله، وإنما هي النزعة التي تنهض على مركزية الإنسان ومحورية إرادته الحرة المستقلة التي تنهض على منطق عقلي خالص. فمركزية الإنسان وتحرير إرادته من كل القيود المادية والميتافيزيقية هي القاسم المشترك الأعظم لكل محاولات الفكر الغربي واستقصاءاته في القرون الأربعة أو الخمسة الماضية. فقد سعى هذا الفكر بمختلف اجتهاداته لتحقيق هذه المركزية وتأمينها والتغلب على ما يعترض الإنسان من عقبات في سبيل "أن يكون ما يريد." وقد بلغت مسيرة هذا المشروع الفكري ذروة تبلورها في مرحلة الثورة الفرنسية قبل أكثر من قرنين من الزمان وفي وثائق مفكري الاستنارة الفرنسية فيما يعرف بعصر سمت النزعة الإنسانية Age of High Humanism. فكل فكر الاستنارة الفرنسي ينهض على ضرورة أن يكون باستطاعة الإنسان "أن يكون ما يريد،" وقد بلغت صياغة هذه النزعة أصفى صورها في "مقال عن تقدم الروح الإنسانية" "Essay on the Progress of the Human Spirit" للبارون كوندورسيه Baron Condorcet عام ١٧٩٤ الذي يؤكد فيه "أن الشمس ستشرق فقط على البشر الأحرار على هذه الأرض، على البشر الذين لا يعترفون بأي سلطان عليهم إلا سلطان العقل. أما الطغاة والعبيد والقساوسة وأدواتهم الغبية فلن يكون لهم وجود إلا في متحف التاريخ."[٣٧] لذلك كان مشروع الثورة الفرنسية الفكري ينهض على فصل الكنيسة عن الدولة، أي فصل المؤسسة التي تسعى لإخضاع البشر لإرادتها باعتبارها إرادة سماوية، أي مؤسسة الكنيسة، عن تلك التي تسعى للتعبير عن الإرادة البشرية، أي مؤسسة الدولة الحديثة.

والواقع أن فهم مناداة الثورة الفرنسية بفصل الكنيسة عن الدولة، أي فصل مؤسسة الإرادة الكهنوتية عن مؤسسة الإرادة البشرية، في إطار هذه النزعة الإنسانية هو الذي ينقذ هذا المفهوم المهم من الخلط القاتل الذي تعرض له عندما ترجم في ثقافتنا العربية خطأ على أنه فصل الدين عن الدولة. فلايزال الدين ــ حتى في أعتى المؤسسات الغربية علمانية، من مؤسسة الدولة إلى المؤسسة العسكرية وحتى مؤسسة الجامعة ــ عنصرا فاعلا في حركيتها وتصوراتها. فالفكر الغربي حينما أسس استنارته ونزعته الإنسانية لم يؤسسها على الإلحاد، وإنما على العقلانية. وهذ أمر بالغ الوضوح في صياغة جيوڤاني پيكو ديللا ميراندولا

للأساس الذي تنهض عليه نزعته الإنسانية، وهو الأساس الذي يستمد مشروعيته من تأويله العقلي لفعل الخلق الديني. لأن النزعة الإنسانية في جوهرها لا تتناقض بأي حال من الأحوال مع الأساس المعتقدي للدين، بل توشك أن تكون جزءا لا يتجزأ من تأويله بشكل صحيح. وحينما أتحدث عن النزعة الإنسانية، فإنني أتحدث عن بنية تحتية عميقة قد تتغير تجلياتها الخارجية، ولكن يظل جوهرها البنيوي راسخا لا يتزعزع، بل تزيده تغيرات التجليات الخارجية رسوخا وتجذرا.

وإذا ما تأملنا طبيعة هذه النزعة الإنسانية في تاريخنا العربي الحديث سنجد أنها هي التي رادت مشروع التحديث المصري منذ محمد علي وحتى جمال عبدالناصر، بالرغم من الطبيعة الاستبدادية لنظم الحكم التي تبنته، أو شرعت في القيام به. وبالرغم من اقتصار الإرادة على حفنة صغيرة من البشر تحقق كينونتها على حساب الآخرين، وتتعلل كثيرا بأنها تحققها باسم الآخرين ومن أجلهم. فقد كان لكل من أصحاب هذا المشروع التحديثي ما أراد، حتى ولو لم يشرك معه أبناء وطنه في صياغة هذه الإرادة، وإن قسر الكثيرين منهم على تحقيقها. وكانت هذه النزعة الإنسانية وأسسها الفلسفية العميقة هي التي دعت رفاعة رافع الطهطاوي إلى استقطاب فكر النهضة الغربي داخل إطار من التأويل العقلي للإسلام، ورؤية تعاليمه باعتبارها تعاليم إنسانية ما أن يتبناها غير المسلم حتى يحقق عبرها تقدمه. وهي أيضا التي دعت الشيخ محمد عبده إلى قول مقولته المأثورة: "لقد رأيت في أوروبا الإسلام ولكني لم أجد المسلمين، وعندما عدت إلى مصر وجدت مسلمين ولكني لم أجد إسلاما."

وإذا ما انتقلنا الآن إلى الأدب فإننا سنجد أن هذه النزعة الإنسانية كانت منطلق الرواية العربية منذ بداياتها الباكرة. فسر تعاطفنا مع **زينب** محمد حسين هيكل هو عجزها عن "تحقيق ما أرادته لنفسها،" وهذا نفسه هو سر تعاطفنا مع حميدة بطلة **زقاق المدق** التي لم يكن لها هم إلا أن تكون ما تريد، والتي تآمرت الظروف من حولها للحيلولة دون أن تمنحها الحرية والإمكانات كي تحقق هذه الكينونة، وانتهت بها إلى هذه النهاية المأساوية. بل إن معظم روايات جيل نجيب محفوظ والجيل التالي له ليست إلا محاولات متعددة لترسيخ هذا الأساس الفكري بين القراء. وقد بلغ هذا التأسيس ذروته في **ثلاثية** نجيب محفوظ العظيمة لأن سر اهتمامنا ببطلها كمال عبد الجواد، وتوحدنا معه هو قدرته على أن يعمل العقل ليكون "ما أراده لنفسه" بالرغم من تسلط النزعة الأبوية ورفضها لإرادته. بل إن أخذ هذه المسلمات الإنسانية بعين الاعتبار هي التي تمكننا من تأويل الثلاثية تأويلا صحيحا باعتبارها رواية انهيار التسلط الأبوي، وميلاد الابن المستقل، والأحفاد ذوي النزعات الحرة والاجتهادات الإنسانية المتضاربة والمتفردة في آن.

ومن هنا فإن افتراضات هذه النزعة الإنسانية هي التي رادت الرواية العربية منذ بداياتها وحتى الستينات، وهي التي انطلقت منها الأجيال المتعاقبة من الروائيين منذ جيل الرواد وحتى جيل الستينات. صحيح أن الرواية العربية تطورت من حيث الشكل والمنهج السردي والبنية على مد هذه الأجيال الروائية المتعاقبة، وصحيح أيضا أن السرد الواقعي الذي بلغ ذروته في **ثلاثية** نجيب محفوظ قد أفسح المكان أمام أنواع أخرى من السرد كان أهمها السرد الحداثي الذي بزغ في محاولات جنينية منذ الأربعينات ـــ وخاصة لدى عادل كامل، وفتحي غانم ويوسف الشاروني ـــ ولكنه لم يتبرعم كلية، ويتحقق إنجازه بشكل

باهر، إلا مع أعمال جيل الستينات. فقد تكون جيل الستينات هذا في إطار هذه النزعة الإنسانية العقلية، وتفتح وعيه على المشروع الناصري الذي يستهدف تحقيق إرادة قطاعات واسعة من الشعب المصري والعربي في التحرر والاستقلال السياسي والاقتصادي. صحيح أن وعيه بتناقضات هذا المشروع الناصري هو الذي أدخله في صراع معلن ومضمر معا معه، وهو الذي استلزم البحث عن أدوات تعبيرية جديدة لبلورة هذا الصراع وتجسيد تناقضاته، لكن هذا الصراع نفسه أرهف وعيه بإمكانية تحقيق إرادته ولم يوهنها. وكرس انطلاقه من رواسي هذه النزعة الإنسانية التي تعتقد بمركزية الإنسان، وبقدرته لا على فهم واقعه فحسب، وإنما على تغييره كذلك. فجل أعمال كتاب جيل الستينات الروائية تكتسب حدتها النقدية من هذه الرغبة الحارقة في تغيير العالم والتي تتخلل كل تفاصيل هذه الروايات، ولا يمكن فهمها بحق دونها. وكل برنامج للتغيير لا ينطوي على فهم للواقع الذي صدر عنه فحسب، وإنما على نقد له، وتصور مضمر للتغلب على كل مسالبه كذلك، فضلا عن يقين عميق بأن هم كلا النقد والتغيير هو الإنسان الذي لايزال في مركز الاهتمام، بل مركز الكون الإبداعي ذاته.

لكن الأمر اختلف عن ذلك اختلافا جذريا مع ظهور جيل التسعينات في الرواية المصرية. فإذا كانت النزعة الإنسانية تنهض على مركزية الإنسان، وخاصة الإرادة الإنسانية، فكيف لمثل هذه النزعة أن تجد لنفسها صدى لدى شباب التسعينات في مصر الذي يجد نفسه مهمشا وليس مركزيا، وتعصف كل الظروف المحيطة بإرادته، بل تزري بها كل تناقضات الحياة اليومية في مصر، حيث يتعرض الشباب خاصة لشتى صنوف الهوان والعنف الرمزي والفعلي على السواء. فكلما ازداد وعي هذا الشاب التسعيني بما يدور في الواقع المحلي، والعالم من ورائه وحوله ازداد إحساسه باستحكام الأزمة القومية والشخصية على السواء، وتعمق وعيه بتناقضات الواقع الاجتماعي والاقتصادي من حوله، وتفاقم شعوره بالإحباط والعجز واليأس والمهانة. في هذا المناخ يشعر الشباب ــ وعن حق ــ بانسداد الأفق أمامهم كلية. فكل شيء حوله يهمشه ولا يعبأ به، ويجعله يحس بانعدام إمكانيات تحقيق إرادته إلى أقصى حد، إلا في حدود تدمير الذات، أي في حدود السيطرة على جسده فحسب. وهذا هو السر في تنامي كتابة الجسد بين هؤلاء الشبان لأنها المنطقة الوحيدة التي يستطيع هذا الجيل تحقيق إرادته فيها. ومع انسداد الأفق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي على السواء، بدأت القطيعة مع كل مسلمات النزعة الإنسانية التي يعي هذا الجيل، أكثر من غيره من أجيال الرواية العربية منذ محمد حسين هيكل وحتى جيل الستينات، عيوب النزعة الإنسانية وجنوحها إلى إضفاء طابع مثالي وكلي على التجربة الإنسانية، وتغليب الأمل على اليأس فيها. فأي نزعة إنسانية يمكن تبنيها في عالم تسوده قوانين الغابة وحدها، وتتفشى فيه كل صنوف البلطجة والبذاءات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على السواء؟

فثمة ــ لدى هذا الجيل ــ إحساس طاغ بأن التجربة الموحدة التي كانت تؤمن بها الجموع قد تناءت إلى منطقة بعيدة عن إدراك الذات الحديثة، وأن ثمة نوعاً من المرض أو قل الفساد قد تسرب إلى بنية الثقافة ذاتها، وأدى إلى تفشي نوع من الإحساس المؤلم بالذنب دونما جريرة. ولذلك فهو ذنب عبثي إلى حد ما، لأنه لا جريرة للذات فيه ولا مسئولية لها عنه. ويتخلل هذا الإحساس المر بالذنب كل كتابات هذا الجيل الشعرية منها والنثرية، ولكنه أوضح ما يكون في الرواية المصرية الجديدة، حيث الإنسان فيها مجرد **الصفر الحادي**

والعشرون[٣٨] يأكل الخوف روحه، وتدفعه مواضعات الواقع خارج الزمن ولا يكاد يعثر لنفسه إن كان محظوظا إلا على **دكة خشبية تسع اثنين بالكاد**،[٣٩] أو يتخبط في **هراء متاهة قوطية** أملا في الارتفاع **فوق الحياة قليلا**[٤٠] ويتحرك **داخل نقطة هوائية في مدينة اللذة**[٤١] الكابوسية الخاوية. والمرأة في هذا العالم الغريب ليست إلا **قميص وردي فارغ**[٤٢] في عالم لايعد بأي امتلاء، يريد أن يدفعها من جديد إلى **الخباء**[٤٣] الذي توهمت المرأة قبلها أنها قد تحررت منه. في هذا العالم التسعيني الجديد لم يعد ممكنا اللجوء إلى بنية نسقية ذات تطور منطقي كما كان الحال في روايات نجيب محفوظ الواقعية بمسلماتها الإنسانية الراسخة، لأن هذه المسلمات قد تعرضت للتزعزع ـ كما ذكرت ــ ولأن الواقع نفسه، وقد غاب عنه المنطق ذاته، لم يعد يتسم بالنسقية والتطور والنظام. ولم يعد الخاص انعكاسا للعام، بل أصبح نوعا من الصدام المستمر معه بعدما استحال التوفيق بينهما. وأصبحت ثمة حاجة إلى نزعة جديدة هي نزعة الرفض التمردية التي يؤكد عبرها الخاص رفضه للعام، أو يعلن عبرها على الأقل عدم إذعانه له، ورفضه للوقوع تحت سلطانه.

فبدلا من البنية القديمة "بداية ــ وسط ــ نهاية" استبعدت البنية الجديدة الوسط من حسابها، مما يؤدي إلى الإخلال بتوازن العالم المقدم وطرح إشكالياته الكيانية في المقدمة. لكن الانشغال بالهاجس الكياني في هذه الأعمال ليس توجها محسوبا، ولكنه أقرب إلى الارتجال العفوي أو الهم الحدسي، منه إلى الشاغل العقلي المبرمج. فمع فقدان الهاجس المعرفي لمركزيته، والمتون الفكرية الكبرى grand narratives لمصداقيتها ومشروعيتها، لم يعد بمقدور الذات الكاتبة اللجوء إلي منطق التراتب القيمي والمعنوي والذي تعتمد عليه بنية التسلسل المنطقي السببية "بداية ــ وسط ــ نهاية" لأن الأساس المعرفي الذي ترتكن إليه هذه البنية ذاتها فقد هو الآخر مصداقيته، وما عاد باستطاعة الذات الكاتبة الاستكانة إلى صلابته. ومن هنا أصبح على الكاتب التعامل مع سرديات عديدة متصارعة تستهدف تقديم الواقع أو احتيازه أو تمثيله، فيما يعرف في السرد الحديث بمصطلح "التنافس في تمثيل الواقع" competing representations of reality التي لا يمكن الاعتماد فيها على علاقات التراتب القديمة، وإنما على علاقات التجاور الذي لا يعرف الكاتب قبل راويه منطق وجودها ولا سلطان له عليها، أو لا قدرة له على التحكم فيها. فالذات الكاتبة لم تعد صاحبة الوعي المركزي المضمر المسيطر على النص، كما كان الحال مع المنطلق المعرفي للرواية. وحتى نتعرف على طبيعة هذا التجاور لابد أولا من معرفة المنطلق الفكري له، ونوعية القطيعة المعرفية وما ترتب عليها من نقلة فكرية مهمة في هذا المجال.

من الهاجس المعرفي إلى الهاجس الكياني

إذا ما أردنا البحث عن الجوهر الفلسفي للقطيعة المعرفية مع النزعة الإنسانية الحداثية المتعارف عليها، أو القاسم المشترك الذي يميز مجموعة التغيرات التي تدعونا إلى البحث في جماليات الرواية الجديدة في مصر، سنجد أن فقدان الثقة في النزعة الإنسانية قد عبر عن نفسه فكريا في جل هذه النصوص من خلال الانتقال على الصعيد الفلسفي أو على صعيد المصادرات المنطلقية من الانشغال بالهاجس المعرفي epistemological إلى التعامل مع الهاجس الكياني ontological أو الوجودي بالمعنى الفلسفي المطلق الذي يتعلق بوجود الشيء وكينونته، بمعنى "تأييس الأيس من الليس" كما يقول الكندي، وليس بالمعنى

السارتري الشهير للكينونة. وقد تجسد هذا الأمر في التغير الذي انتاب الأسئلة التي يطرحها إنسان النص على نفسه من: "كيف يمكنني تفسير هذا العالم وأنا جزء منه؟ ما هو موقعي فيه وموقفي منه؟" إلى: "أي عالم هذا؟ ماذا يمكنني أن أعمل فيه؟ وأي جزء من نفسي المنقسمة على نفسها تنهض بهذا الممكن؟" فبدلا من الأسئلة المعرفية التي كان يضج بها النص الحداثي: ماذا يمكن معرفته؟ ومن الذي يعرف؟ وكيف تأتى له الوصول إلى هذه المعرفة؟ وما هو مدى يقينية هذه المعرفة؟ وكيف نثق فيما يرويه لنا الراوي؟ وما هي الحدود بين الذاتي والموضوعي؟ وهل يمكن حقا أن يكون ثمة قص موضوعي؟ وكيف تنتقل المعرفة من عارف إلى آخر؟ وكيف يتغير موضوع المعرفة بمجرد انتقاله من عارف إلى آخر؟ وإلى أي حد نعوّل على هذه المعرفة؟ وما هي حدود المعرفة؟

بدلا من كل هذه الأسئلة المعرفية أصبح النص التسعيني الجديد مشغولا بنوع آخر من الأسئلة الأنطولوجية أو الكيانية المتعلقة بكينونة العالم والإنسان معا: ما هو العالم؟ أي عالم هذا؟ وكيف يتكون هذا العالم؟ ولماذا يتكون بهذا الشكل؟ وكيف يختلف عالمنا هذا عن غيره من العوالم؟ وماذا يحدث حينما تتواجه العوالم المختلفة؟ وماذا يجري عندما تنتهك الحدود بين العوالم؟ هل يمكن حقا القول بوجود نص روائي؟ وما هي صيغة وجود النص؟ وكيف تتحقق كينونته ذاتها؟ أو كيف تتخلق حركيته؟ وما هي صيغ وجود العوالم التي يجسدها النص؟ وكيف تنبني هذه العوالم النصية؟ وغير ذلك من الأسئلة الكيانية. وليست هذه أسئلة بدئية، بمعنى أن الكاتب يطرحها على نفسه ويخرج منها بموقف يبني عليه عالمه، ولكنها أسئلة يطرحها النص في ساحته وينشغل بها على الدوام بطريقة حدسية في المقام الأول. إنها الأسئلة التي تحرك بنيته وتتشكل عبرها غائيته، وتصاغ من خلال معاظلتها علاقات مفرداته الداخلية.

فالنص الروائي الجديد يضع كل شيء تحت المحاة sous rature بالمعنى الذي بلوره المفكر الفرنسي الشهير جاك ديريدا من جري مستمر وراء الكلمات التي محتها الكلمة المستخدمة، وحورتها، واستبعدت بعض دلالاتها، وأضفت عليها ظلالا وإيحاءات جديدة. وبالمعنى المباشر أيضا الذي يختلف عن معنى ديريدا معنى الإزالة والتقويض، معنى محو كل ما هو رازح وثابت، معنى البدء من جديد دون الاعتراف بأي مواضعات قديمة أو قواعد مكرسة؛ لأنه وهو يجد أن كل شيء يمكن محوه، ويمكن تحديه، يكتسب من هذه الإمكانية نوعا من الأمل الخاص. فالمحو في نصوص هذه الكتابة الجديدة ليس تحديا لواقع من أجل فرض بديل له، ولكنه مجرد نزع لمصداقية هذا الواقع عنه، دون التفكير في طرح أي بديل. فقد فقد الكاتب الرغبة في التحدي، وفقد معها كل أمل زائف في البطولة مع نزعه قناع اليقين الإيديولوجي عن مفردات الواقع والكشف عما فيهما معا من خواء. إن هذا الكشف في نظره هو البداية الضرورية لتأسيس أي شيء مغاير، وهو المنطلق الأساسي للكتابة التي تعمل المحاة في كل ما هو مدون، قبل أن تشرع في تدوينها الخاص على أنقاض هذا المحوّ، بل تكوّن عالمها ذاته من هذه الأنقاض المهشمة ذاتها. ومن هنا نجد أن البتر والتهشيم من سمات هذه الكتابة اللغوية والدلالية كذلك. هو بتر للغة لم تترسخ بعد، لذلك يبدو في كثير من الأحيان وكأنه عجز لغوي لا بتر للمفردات، لأن المفردات عندها هي العالم، ولا عالم لديها خارجها. وأن جمالياتها لـ ست جماليات الصقل والكليات، وإنما هي جماليات التجاور والتجميع والجزئيات، أو ما أود دعوته بجماليات الفسيفساء.

والواقع أن الحيرة أو المتاهة المعرفية التي ينطوي عليها النص الحداثي هي بلا شك المقدمة الضرورية للمتاهة الأنطولوجية/ الكيانية التي ينهض عليها النص التسعيني الجديد. فما أن تصل الحيرة المعرفية إلى أفق مسدود، يتحطم فيه منطق التوقعات، وتسود العبثية بأسوأ معانيها، حتى تبدأ أسئلة الحيرة الكيانية في التخلق: أي عالم هذا؟ لكن هذه الأسئلة إذا ما تنامت وتضاعفت وتعقدت ما تلبث أن تقود من جديد إلى متاهة معرفية من نوع آخر. وهذا ما يؤكد جدلية العلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة بالمعنيين الزمني والمفهومي معا. فالعلاقة بينهما ليست خطية، ولكنها جدلية ودائرية. فإذا كان ميشيل فوكو من الذين غيروا مفهومنا للبنية باعتبارها غير مستقلة عن أنساق المعرفة والسلطة/القوة، بل تتخللهما بنفس القدر الذي يتخللانها، وأخرجها بذلك من دائرة التبسيط، إلى الاشتباك بحركية هذه المتاهة المعرفية/ الكيانية/ المعرفية مرة أخرى. فإن بنية الخطاب السردي نفسه سرعان ما فقدت وضوحها وشفافيتها، ولم تعد منفصلة عن هذه الجدلية المعقدة بين المعرفة والسلطة/القوة. فقد أكد فوكو أنها ليست البنية وحدها هي التي تساهم في فهمنا لذواتنا وللواقع من حولنا، ولكنها الطريقة التي تتفاعل بها السلطة/القوة مع المعرفة، وتتخللها بها وتتقاطع معها، وهي التي تكشف لنا عمليات القطع والقفزات وعدم الاستمرارية في التاريخ البشري. وإن كشف هذه الآلية هو الذي يفتح الطريق أمام الفهم. فالقوة عند فوكو ليست شيئا موجودا بصورة مستقلة خارجنا وإنما هي تتخللنا وتمارس فعاليتها بنا وتغيرنا وتؤثر فينا في وقت واحد، وهذه ليست عمليات متعاقبة ولكنها متراكبة ومتداخلة ومتزامنة معا، مما يجعل من الصعب علينا الفصل بينها أو عزل أي بعد منها عن أبعادها الأخرى.(٤٤)

وهذا ما يتحقق بشكل له خصوصيته وفرادته بالطبع في النص الروائي التسعيني الجديد. فالمنطلق الذي تنطلق منه هذه الحساسية الأدبية الجديدة منطلق شكي واحتراسي في المقام الأول: يطرح كل المقولات اليقينية والافتراضات المسلم بها عن الأعراف والمواضعات الاجتماعية منها والأدبية وراء ظهره، ويعي مدى ما في الأشياء والمواقف والشخصيات من التباس وازدواجية وتداخل وتعقيد. فهي حساسية تعتمد على التجاور بين الذاتي التأملي والواقعي التاريخي. والتجاور هنا هو التجاور المحايد الذي لايؤكد أحدهما على حساب الآخر، كما فعلت الواقعية في تأكيدها للواقعي والموضوعي على حساب الذاتي، أو كما فعلت الحداثة في إعلائها لشأن الذاتي والفردي على حساب الموضوعي والجمعي. وفي برهنتها على أن المسافة بين الذاتي والموضوعي توشك ألا يكون لها أي وجود محسوس أو مستقل. إنه تجاور محايد يبلغ فيه الحياد درجة اللامبالاة المطلقة بكليهما، تجاور يبدو فيه بوضوح عدم الاكتراث بأي منهما، وكأنما التقط تفاصيلهما عابر سبيل وضعها بمحض الصدفة بجوار بعضها البعض بالصورة الاعتباطية التي تبدو عليها كثيرا في النص. فالحياد البادي الذي يتجلى في كل النصوص التسعينية الجديدة ليس خاليا من الموقف، ولكنه ينطوي على رفض قطعي لكل المواقف الأحادية واليقينية المسبقة، ويطرح بدلا منها الشك والتعددية. كما أنه حياد يلغي تراتبات الواقع الجائرة التي ينهض عليها المجتمع الجديد من ساحته، بل يسخر منها. فهي عنده تراتبات فاقدة لكل مصداقية ولا مشروعية لها. لذلك يستبدل بها التجاور الذي يبدو محايدا، ولكنه يتعمد في حياده ذاك إلغاء كل تراتب.

فوعي السرد التسعيني الجديد بسرديته ونصيته، وإعلانه لهذا الوعي في ساحة النص نفسه، وما يبدو وكأنه نوع من الهاجس بتفكيك العملية الإبداعية أثناء صيرورتها

الكتابية، ليس نوعا من الترف أو اللعب الأسلوبي، وإنما هو التجلي الواضح لفقدان الذات الكاتبة ليقينها القديم من ناحية، وعجزها عن أن تكون الوعي المركزي المسيطر على النص من ناحية أخرى. إنها شكل علاقة القوى الجديدة بعد أن استنزفت التغييرات الجديدة قواها. وهي بنت الوعي بوجود الإنسان وسط غابة من السرديات المتضاربة والمتنازعة contestational narrative والتي تتطلب منه باستمرار الشك في مصداقيتها والسخرية من مشروعيتها المدّعاة. وهو وعي يدرك أن وجود هذه السرديات المتضاربة خارج النص ليس وجودا مستقلا عن النص، وإنما يوجد النص بها وفيها، وتتشكل ماهيته عبر اشتباكاته المستمرة بغابتها الكثيفة. ومن المثير للدهشة أن هذا الوعي المضمر والحدسي في النصوص التسعينية الجديدة بالوجود في غابة السرديات المتضاربة والمتنازعة وبها، هو المسؤول في تصوري عن تلك النقلة التي حققها من السرد المتعدي إلى السرد اللازم — وهو مصطلح مستعار من كتب النحو، حيث تنقسم الأفعال نحويا إلى أفعال متعدية وأفعال لازمة لا يمتد تأثير فاعلها إلى مفعول إلا من خلال وسيط. فقد كان السرد القديم سردا متعديا كالفعل المتعدي الذي يمتد تأثيره إلى أكثر من مفعول به أو فيه أو معه، أما السرد التسعيني الجديد، وبرغم وعيه بسرديته، فإنه كالفعل اللازم الذي لا يمتد تأثيره خارج حدود فاعله إلى أي مفعول به. أي أن السرد العفوي أو الجزافي لا يطمح ـ ظاهريا على الأقل — إلى تغيير العالم كما كان الحال في السرد القديم، ولا حتى إلى التأثير في القارئ. إنه سرد مكتف بذاته، كالأفعال اللازمة التي ينتهي دورها بمجرد القيام بها، ولا يمتد تأثيرها إلى خارج نطاق فاعلها. ولذلك فإن فك شفرات هذا السرد أصعب من فك شفرات سابقه الذي يمكن الاستفادة في عملية فكه من كل العناصر الخارجية عنه، ومن المفاعيل التي يمتد تأثيره إليها.

ويتطلب هذا اللزوم السردي من القارئ منزعين متضاربين: أولهما الانفصال عن النص والتعامل معه بشكية، وثانيهما الانخراط فيه دون التماهي معه، وسبر أعماقه الدلالية، واستشفاف المضمر فيه. وتضارب المنزعين هو ما يجهز على نزعة التماهي مع المسرود من ناحية، ويتطلب البحث في آليات التلقي الجديد من ناحية أخرى. إذ ينطلق هذا السرد من الوعي بأن ثمة عالما جديدا ينبغي تقديمه في السرد، وأن تقديم هذا العالم الجديد يختلف ثقافيا وإيقاعيا وموقفيا عن العالم القديم، ويستدعي بالضرورة القطيعة مع أدوات العالم القديم ومنطقه وجمالياته. والتعددية هي إحدى الأجوبة التي تطرحها الكتابة الجديدة على الوضع المتأزم الذي وجدت فيه الكتابة السردية نفسها إزاء متغيرات الواقع الصادمة. خاصة وأن هذه التعددية تتيح للمهمشين الذين عانوا من قبل من الإهمال وضعا مساويا لذلك الوضع الذي يستأثر به من هم في الصدارة ومركز الاهتمام. صحيح أن ثمة تعددية في المنطلق الحداثي، ولكن الفرق بين التعدديتين أن الأولى تتبنى مسلمات النزعة الإنسانية دون تعريضها للشك أو التساؤل، بينما تنطلق الثانية من شك جذري فيها، ومحو لكل رواسيها، وتتطلب مراجعة شاملة للكثير من منطلقاتها. فبدون هذه المراجعة لا أمل لديها في الخروج من الأزمة التي تعاني منها الثقافة العربية التنويرية التي قامت على هذه النزعة الإنسانية طوال القرنين الماضيين. فالفرق الأساسي بين المنطلق الحداثي والمنطلق التسعيني الجديد هو أن الأخير يرى أن الداء قد استشرى في هذه الثقافة ولم يعد ثمة أمل في الشفاء. وأنه لابد من تجاوز المنطلقات الحداثية ذاتها، بل وتجاوز الكثير من محددات النزعة الإنسانية إذا كان ثمة أمل في التغلب على أزمة الثقافة المعاصرة. لكن الرواية الجديدة لا تطرح هذا كله على

صعيد الرؤية بقدر ما تطرحه على صعيد البنية والأسلوب لأن للشكل عندها محتواه الذي لاينفصل بأي حال عن رؤى هذه الرواية وعوالمها. لذلك كان لابد من التريث عند هذه التجليات، والتعرف على خصائصها.

استراتيجيات السرد الجديد

استطاعت كتابات الجيل الجديد من الروائيين في مصر، وخاصة لدى كتاب هذا الجيل الموهوبين، أن تقدم بنية روائية أقرب إلى الرواية الشعرية بهذا المفهوم المركب، ولكنها تنأى بنفسها في الوقت نفسه عن ملامح الرواية الغنائية وبطلها المشغول بعالمه الداخلي دون سواه. ذلك لأن الرواية التسعينية الجديدة بلورت تجربة أدبية وحياتية متكاملة، واستطاعت هذه التجربة أن تولد استراتيجياتها النصية الخاصة، وملامحها الجمالية المتميزة. ولا يبدو الحديث عن هذه الاستراتيجيات الخاصة مفصولا بأي حال من الأحوال عن هم الواقع المعاش الذي يتجلى في تلك الأزمة التي تصوغ هوان العرب وتكتبه أمام الجميع بحروف من نار. ذلك لأن تناول هذه الملامح الجمالية ذاته يكشف عن تماثل غريب بين بنية النصوص السردية الجديدة، وبنية الحالة العربية الراهنة، كما يتيح لنا تأمله أن نتعرف على بعض ما هو جوهري في هذه الحالة من خلال الإضاءات المستبصرة التي تتيحها لنا هذه الجمالية السردية في تناول هذا السرد للحالة العربية الغثة. لذلك فإنني سأنتقل هنا إلى تناول استراتيجيات هذه الكتابة الجديدة وسماتها الجمالية حتى يكتشف القارئ مدى التناظر بين الحالتين، ومدى صمم الواقع العربي عن كل تحذير تقدمه له زرقاء اليمامة في الكتابة الإبداعية في كل عقد من العقود، فتعمى بصيرته عن رؤياه. ولا يكتشف استبصاراته الدالة إلا بعد فوات الأوان.

وأول هذه السمات هي التناقض حيث يبدو النص متناقضا مع نفسه كنص لايريد الالتزام بداءة بالمقاييس الجمالية أو المعايير التجنيسية، ولكنه ينضوي في الوقت نفسه تحتها ويقدم نفسه ضمن محدداتها. وهذ التناقض الجوهري هو الذي يسم السرد الجديد بالتوتر المستمر بين الالتزام الظاهري بقواعد السرد ومسلماته، وبين قلب هذه القواعد والمسلمات رأسا على عقب. ومن هنا فإن وعي هذا النص بالخط الرفيع والحرج بين الرغبة في تأكيد استقلالية الأدب كمنتج لغوي له شفراته وبنياته النصية المتفردة؛ والنزعة المناقضة — والتي لا تقل عن تلك الرغبة أهمية — لتأكيد فاعلية الأدب في سياقه الحضاري الأوسع، هو أحد مصادر هذا التوتر الدائم في الكتابة فيه. فتناقض النص نفسه ينطوي على وعي ضمني بتناقضات الوضع الراهن والتي تمتد إلى بنية النص نفسه، ولا يضاهي هذا الوعي إلا الرفض الواعي لأي محاولة للإجهاز على هذه التناقضات أو حتى إهدار الطاقة لحلها. فقد أدى طرح النزعة الإنسانية كمنطلق إلى نوع من العدمية التي تترفع عن إهدار الطاقة في حل مثل هذه التناقضات. وهذا هو مصدر حس الأزمة الفاجع والساخر معا في النص التسعيني الجديد، لأنه يبرز مشكلة المعنى بالمفهوم الفلسفي من خلال رفضه تحويل الجزئيات والوقائع والأحداث إلى "حقائق" أو "مفاهيم" والإبقاء عليها في منطقة الأعراف التي تسائلها باستمرار حول دلالاتها ومعناها، وبالتالي تفتح الباب للتشكيك في ماهيتها ذاتها.

فالنص الجديد لا يطرح التناقض كموضوع للتناول، وإنما كحالة كيانية تتغلغل في بنيته ذاتها. ومن هنا فإن بنيته ذاتها هي المعادل للبنية المتناقضة للواقع الجديد الذي يصدر عنه، حيث تبدو السلطة فيه لا كسلطة حقيقية كما كان الحال في الماضي، لها إرادتها الحرة

ومشروعها المستقل، تقبل الآخر أو تتحداه وفق منطق وطني متسق مع مصلحته، وإنما كخيال مآتة، أو وهم للسلطة، يشعر هو نفسه بفقدانه للمصداقية والمشروعية معا، فيبالغ — والمبالغة من سمات هذا النص الجديد كما سنبين بعد قليل — في إبراز سلطته. لأن هذه السلطة العربية التي تمارس قمعها الوحشي على أبناء شعبها تتحول إلى كلب مطيع كلما دعاه دعاة البيت الأبيض، لا سلطة له ولا إرادة، وإنما يعاني من التهميش وفقدان الذات، حيث لا يعبأ به سادته كثيرا إلا في حدود التزامه بالدور المخصص له، والتفتن داخل حدود هذا الالتزام. إذن فالتناقض هو جزء أساسي من بنية الواقع كما هو السمة الأساسية لبنية النص. وإذا كانت السلطات العربية تعوض هامشيتها إزاء سادتها في البيت الأبيض بالاستئساد على شعوبها، فإن هذه السمة هي الأخرى سمة نصية، لأن الأنا التي لم يعد لها دور مهم في واقعها بعدما انسد في وجهها الأفق كلية، سرعان ما تعوض ذلك بتحقيق مركزيتها في النص. واستراتيجيات التعويض والتعبير بالتضاد أو الصياغات المقلوبة من سمات هذا النص الجديد.

فالنص الجديد يؤسس عالمه السردي كله على هذا الخيط الفاصل بين العالم السردي/ المكتوب/ المتخيل/ الذي يمكن قراءته على الورق، ولا يمكن إعادة إنشائه في الواقع وبين العالم الواقعي خارجه باعتبارهما أنطولوجيا متماثلين ومختلفين معا في آن. فالنص الجديد يحرص على هذا التمايز الكياني أكثر من حرصه على أي مشابهة بينه وبين الواقع الخارجي. صحيح أنه يعي أن هذه المشابهات هي دائما من المفاتيح الفاعلة في عملية التلقي، إلا أنه يهتم أكثر بعمليات التعويض والتعبير بالتضاد، وقلب البنى والمعايير رأسا على عقب. وتتصل بعمليات التعويض والقلب تلك سمة سردية أخرى هي التقطع أو عدم الاستمرارية. وهي من أكثر سمات هذا النص إشكالية، لأن قطيعتها ليست قطيعة معرفية، فالقطيعة المعرفية تنطوي على موقف يقيني يعرف ما يريد، ويسيطر على أولوياته وبدائله. ولكن التقطع هنا هو أقرب ما يكون لفقدان الاستمرارية والإجهاز على كل أشكال التماهي مع كل ما هو خارج النص أو الاعتماد على منطقه. فالنص الجديد لايريد أن تنهض افتراضاته على ما نعرفه بالفعل، بالرغم من مواجهتها الإدراكية الواعية لكل ما نعرفه. ولكنه يحرص على بناء استقصاءاته على قطيعة واضحة مع منطق الحياة كما نعرفها خارجه. ولكنها ليست من نوع القطيعة المعرفية كما ذكرت، ومن هنا كان هذا التقطع وعدم الاستمرارية من سماته الجمالية ذاتها. حيث يتحول التقطع فيه إلى نوع من خلق الفجوات المستمرة في السرد. وترك هذه الفجوات للقارئ لملئها بنفسه واجتهاداته من ناحية، أو لاستخلاص المضمر فيها من ناحية أخرى. وتبلغ بعض النصوص بهذه السمة حدا يجعل تلقيها عملية تحتاج إلى جهد ملحوظ من القارئ كما هو الحال مع نصوص عادل عصمت[٤٥] وحسني حسن[٤٦] وعاطف سليمان[٤٧] وأحمد غريب.

وينقلنا هذا إلى سمة أخرى من سمات هذا النص الجديد وهي جزافيته البادية وعفويته randomness حيث يبدو أنه لايتعمد أي شيء. فإذا كانت أبرز خصائص الحداثة العامة والتي تمتد من الفن التجريدي عند بيكاسو وبراك إلى الكتابة الحداثية عند إليوت أو جيمس جويس هي الاهتمام الواعي بجماليات العمل الفني ومكوناته الشكلية، ووعي العمل الفني الواضح ببنيته ومكوناته الداخلية وانشغاله بهما وبما ينطويان عليه من إمكانيات تأويلية، فإن أبرز خصائص السرد التسعيني الجديد هي إضمار هذا كله والتظاهر بأن النص

لايعبأ بأي شيء، بما في ذلك بنيته الجمالية ذاتها، وأن كل ما يورده النص هو مجرد استرسالات عفوية أو جزئيات تتجاور بشكل جزافي أو اعتباطي. وتوشك رواية عبد الحكيم حيدر **ورد الأحلام**(٤٨) أن تكون نموذجا جيدا لهذه السمة حيث تبدأ الرواية مع قارئها لعبة الاحتمالات الجزافية المتعددة منذ دخوله عتبات النص. وتبدو الرواية نفسها بسردها المليئ بالشكوك والمشاريع المحبطة وكأنها نص بديل لنصوص عديدة لم تكتب، أو تجل آخر من تجليات هذه الكتابة المحوة. وترتبط بهذه السمة سمة أخرى يمكن دعوتها بالتخلي العفوي عن عالم التفاعل الاجتماعي، عن نبرة المواجهة والصراع معا، وفعل كل شيء دونما ادّعاء بالفعل، ناهيك عن ادّعاء البطولة. وهو تخل عفوي لا عن عالم هذا التفاعل فحسب، وإنما عن كل ما يرتبط به من مواريث وتقاليد ومواضعات. بصورة تبدو معها أن هذه الكتابة ترتد بالإنسان إلى بكارته الأولى. بل إن ثمة ولع بهذا الارتداد، وخاصة في النصوص التي تعاملت مع القرية المصرية وهي قليلة نسبيا، ولكنها تتسم بالتميز الشديد. ففي رواية **الصنم** لأشرف الخمايسي(٤٩) نجد البطل نمطا بدئيا للبكارة، وهذا هو الحال نفسه مع رواية **مجمع السلعوّة** لأحمد أبوخنيجر،(٥٠) و**موسم الرياح** لسمير المنزلاوي.(٥١)

ومن السمات المتعلقة بهاتين السمتين ما يمكن دعوته بالحد الزجاجي بين الوعي واللاوعي. فالفاصل بينهما في هذه النصوص السردية أقرب ما يكون إلى "الحد الزجاجي" بمعنى أنه حد شفيف لا يميز بين الاثنين، ولا يسعى لتأكيد الانتقالات بينهما، ولكنه كالزجاج السميك الذي لا يمكن لنا التمييز بين سطح منه والسطح الآخر. لكن القدرة على رؤية ما يقع في أي جانب من جانبيه من الجانب الآخر، لا تقلل من قدرة الزجاج على الفصل بينهما، ولا تعني في الوقت نفسه قدرة ما في جانب ما على لمس ما في الجانب الآخر، ناهيك عن الاندماج فيه. وهذا الفاصل بين الجانبين هو أحد تبديات تغير جماليات الحبكة السردية ذاتها، لأن أهم ما انتابها في هذه الكتابة الجديدة هو أنه لم تعد للقصة حبكة بالمعنى التقليدي، بحيث يكون لها بداية ووسط ونهاية، بل تم الإجهاز كلية على الوسط ـــ وهو عادة مركز الدراما في الحبكة ومحركها. وقد أثر استبعاد الوسط بالتالي على بنية الحبكة الكلية بأن جعلها بنية الحد الأدنى. التي تعتمد على التناقض وطلسمة الخيط السردي التعاقبي. وقد ارتبطت هذه الطلسمة بسمة أخرى وهي المبالغة. فمن منا لم يشتك من مبالغة النصوص السردية الجديدة في الإغراق في الغموض، أو العصف بالتقاليد المتعارف عليها، أو مجافاة الذوق السائد، أو صداميتها المفرطة.

أما خاصيتها الثانية المهمة، والتي ترتبط بتلك الخاصية الأولى وتتفاعل معها فهي الوعي الدائم بالأزمة الناجمة عن تأزم بنية النزعة الإنسانية ذاتها، وبأن ثمة انهياراً محيقاً لا سبيل إلى درء عواديه، وهو أمر يتصل كذلك بحالة من التفتت والتشظي لا فكاك منها. إن التمثيل الواقعي الهادئ الذي ينطوي عليه سرد وائل رجب مثلا في روايته **داخل نقطة هوائية** لا ينتمي بأي حال من الأحوال إلى سرد المحاكاة الواقعية القديم، وإن تظاهر بذلك، بقدر ما يطرح المحاكاة باعتبارها أداة لاحتياز الواقع، أو ترويضه وليس لعرضه representation as reclamation أو بالأحرى وسيلة لاستنقاذ ما يمكن إنقاذه من هذا الركام من المادة المتاحة في الواقع، وفي الذاكرة على السواء. فهذا التمثيل الذي يتظاهر بالحياد البادي أو يتذرع به ليس إلا شكلا من أشكال السخرية من هذا الركام، والاحتجاج عليه وإعادة النظر الضمنية أو التشكيك الجذري في موضوعية مثل هذا التمثيل أو

المحاكاة. إنه يلجأ إلى هذه المحاكاة الساخرة من أجل تعرية الواقع والفن على السواء، لأن المحاكاة الساخرة parody هي واحدة من استراتيجيات هذه الكتابة الجديدة. يلجأ النص عند وائل رجب، وعند عبد الحكيم حيدر، وأحمد غريب، ومصطفى ذكري ومنتصر القفاش كذلك إلى طرح ما يمكن دعوته بالعوالم المتوازية، والتي لاتتقابل أبدا بحكم منطق التوازي ذاته. فما يطمح النص الجديد إلى تقديمه أقرب ما يكون إلى الـ antiterra وليس الكابوس كما كان الحال في نصوص الحداثة السابقة عليه. فوائل رجب مثلا يمزج ثلاث مراحل في حاضر واحد بما في ذلك سنوات طفولة الأب وسنوات شباب الأبناء وزمن موت الأب في آن واحد قادر على استيعاب الأزمنة الثلاثة معا دون إحساس بالتناقض بينها. بل إن الجغرافيا الريفية والجغرافيا الحضرية تندغمان معا في نصه بصورة تنمحي معها الحدود الفاصلة بينهما عادة.

والنص التسعيني الجديد مشغول علاوة على هذا كله بعملية إعادة تثقيف القارئ، وخاصة فيما يتعلق بمواضعات تلقيه. فإحدى خصائص الكتابة الجديدة هي الاهتمام بالقارئ داخل النص، وبعملية تلقيه له. لأن الكاتب يعي أن عملية الكتابة ذاتها تجرد الكاتب من سلطته على النص بدلا من تأكيدها ـــ كما كان الحال في الماضي ـــ لأنها تخلق نصا لا يعتمد كلية عليه بقدر ما يعتمد على القارئ الذي يمنحه وجودا مشروطا بنوعية تلقيه له. وهو لذلك مشغول بآليات هذا التلقي وبكيفية تجريدها الكاتب من كل سلطة له على النص. وقد شكل هذا نقلة جوهرية انتابت منطلق العملية الإبداعية ذاتها وموقع الذات الكاتبة فيها باعتبارها الوعي المركزي المسيطر على النص، والمضمر في كل تفاصيله وجزئياته. فلم تعد تزعم لنفسها القدرة على الوقوف خارج موضوعها، ناهيك عن السيطرة الكاملة على كل تفاصيله. فقد عانت من الاغتراب والتشظي والتشوش، ولم يعد لديها ترف الاختيار. ومن هنا فقد تم التخلي عن هذا الوضع المتميز للذات الكاتبة التي لم تعد تتصور نفسها منفصلة عن موضوعها بأي حال من الأحوال بعدما توحدت الذات بالموضوع. ومنحت عملية إزاحة المسئولية من الكاتب إلى القارئ استجابة القارئ قدرا أكبر من الحرية حينما أخذت تكشف عن حيرتها إزاءهما: الذات والموضوع معا، وتعري هذه الحيرة وهي هنا ـــ أي التعرية والحيرة معا ـــ صنو عملية الكتابة ذاتها. وفقدت بذلك الذات الكاتبة سلطتها على النص وسيطرتها عليه.

وقد رافق ذلك تقويض الأساس المعرفي لشهادة الذات الراوية في النص والتشكيك المستمر في مصداقيتها. وكيف يمكن ألا تتزعزع مصداقية الراوي وقد يصدر عن واقع فقد فيه الجميع مصداقيتهم، واختلطت فيه الحقائق بالأغاليط والأغاريض، وفقدت فيه حتى أعتى المؤسسات السياسية مصداقيتها؟ فلم يعد الراوي ذاتا تابعة للمؤلف subaltern-self وإنما أصبحت هي والمؤلف معا تابعين للنص. وقد نجم هذا عن طلسمة الهوية وضبابيتها. فلم تعد الذات قادرة على التماهي مع نفسها ناهيك عن التماهي مع آخر، أو مع قضية. وهذه الطلسمة تعرض العالم المتخيل في السرد إلى الزعزعة، وتستأصل منه الرواسي التي كانت تساعد القارئ في عملية التلقي عادة، مبرزة بذلك إشكاليات هذا العالم الكيانية. وقد سبق أن تعرضت مصداقية الراوي للتزعزع بشكل كبير في سرد الحداثة الستيني، حيث بدا الأمر، في كثير من الأحيان، مجرد بوح ذاتي يقدم رؤية فردية صرفة لاتعبأ بأي من معايير الموضوعية التقليدية. وقد دفعت رواية التسعينات الجديدة هذه

الخاصية إلى حدودها القصوى. فبعدما كان باستطاعتنا في قص الحداثة الستيني معرفة سر عدم مصداقية الراوي والدوافع الذاتية التي تدعوه لتحريف الواقع أو تعميه عن رؤية بعض جوانبه. أصبحنا مع هذا السرد الجديد غير قادرين على معرفة ذلك، لأن الرواية بسبب خاصية التقطع والسرد المتوازي تتذبذب باستمرار بين الحياد الموضوعي الصارم مرة، والإسراف والإغراق في المغالاة الذاتية أخرى. كما أن هوية الراوي ذاتها وحقيقته هي من أكثر أبعاد العمل افتقارا للوضوح والاستقرار. فالمتاهة المعرفية قد تحولت فيها إلى متاهة وجودية أو كيانية، وإن تأرجح السرد في كثير من الحالات بين المتاهتين، حيث إن المتاهة الوجودية أو الكيانية تنطوي على المتاهة المعرفية وليس العكس، كما في روايتي سمير غريب علي **الصقار** و**فرعون**(٥٢) أو في رواية ياسر شعبان **أبناء الخطأ الرومانسي**(٥٣) أو في روايتي حسني حسن، أو حتى في رواية هدى حسين **درس الأمبيا**.(٥٤)

وثمة رافدان مهمان من روافد هذه الرواية الجديدة يرهفان إحساسنا باستمرار بتزعزع مصداقية الراوي: أولهما هو اعتماد هذا الراوي باستمرار على الذاكرة وطرحها في مواجهة الواقع من ناحية، وفي مواجهة السرد الحيادي والموضوعي من ناحية أخرى. فالتذكر هو وسيلة الراوي الوحيدة والمشروعة لاستعادة زمن يتشظى، ومكان يتقوض باستمرار والإمساك بهما، ولكنها في الوقت نفسه خؤون ولا يمكن الاعتداد بها. وهي فضلا عن ذلك تستعيد هذا كله باللغة وهي الأخرى مراوغة تنطوي على عملية الإرجاء المستمرة التي بلورها دريدا وجلب بهذه البلورة إلى ساحة السرد الكثير من الإشكاليات. وقد تجسد الوعي بعمل الذاكرة والإرجاء معا بشكل كبير في رواية مي التلمساني الجميلة **دنيازاد**(٥٥) وفي رواية عاطف سليمان البديعة **استعراض البابلية** وفي روايات ميرال الطحاوي **الخباء**، ونجوى شعبان **الغر**،(٥٦) وسحر الموجي **دارية**.(٥٧) أما الرافد الثاني فهو الإجهاز على تسلسل الأحداث المنطقي، والولع بالفجوات السردية الناجمة بدورها عن خاصية التقطع التي ذكرتها. فقد تغير الموقف من التقاليد والمواضعات الأدبية كلية. ولم تعد التقاليد شيئا يحتذى، ولا المواضعات الأدبية معايير تتبع. بل أصبح التغاضي عنها جميعها، وليس التمرد ضدها أو رد الفعل عليها، هو النغمة السائدة في النص التسعيني. والدافع الأساسي الذي يحرك الكاتب إزاءها جميعا هو الرغبة في أن يكون صادما ومختلفا، بل وبذيئا. فلم يعد الواقع منطويا على شيء يحترم أو يمكن احترامه، ناهيك عن التعويل عليه. فقد كانت هذه المواضعات والتقاليد جميعا تصدر عن تصور منطقي عقلاني للعالم، يؤمن بالترابط أو التقدم المطرد، وبنسقية المعرفة والإنتاج وإمكانية السيطرة عليهما، وبوجود حقيقة مطلقة — أحال إيمان المتعصبين بامتلاكها مجرد التفكير في وجودها إلى شيء بغيض — والإيمان بالتخطيط وبوجود نظام اجتماعي مثالي يمكن الاعتداد به والاعتماد عليه، أو حتى التطلع إلى تحقيقه. وقد تقوض هذا كله مع تقوض المتون الفكرية الكبرى grand narratives فتقوضت بالتالي البنية الروائية التي كانت تنهض على هذا كله، بعدما انهار أساسها المعرفي من تحتها.

وكانت أستاذتنا الراحلة العزيزة الدكتورة لطيفة الزيات تؤكد — في دروسها لنا في النقد التطبيقي أيام الطلب — على أن التغير الجذري بين عالم كتاب الأربعينات أو الخمسينات الواقعي، وعالم كتاب الستينات الحداثي، يتجلى أبرز ما يتجلى في أن بطل العالم الأول كان مقتحما، ومستعدا لمواجهة العالم وساعيا لتغييره، كان بطلا وطنيا يطمح

إلى تحقيق استقلال بلاده واستئصال ما بها من فساد واستعمار، بينما كان بطل جيل الستينات يعاني من الاغتراب، ويشعر أن مجرد عبور الشارع ينطوي على مجازفة خطرة، ولذلك فقد تقوقع على نفسه، ووقع أسيرا لاسترابااته الغامضة، وحبيسا للقضبان المرئية وغير المرئية. كان بطلا قد وقع في أنشوطة وعيه بتناقضات الواقع الجديد، وخوفه من مجرد إعلان هذا الوعي ناهيك عن التصرف وفقا لما يمليه عليه من أفعال. إذا كان هذا هو الفرق بين المرحلتين، فإن النص التسعيني الجديد يقدم حالة مغايرة. نجد فيها أن هذا الشعور الطاغي بالاغتراب سرعان ما ترك مكانه لحالة من التفتت والتشظي التي تعيشها الذات التي فقدت مركزيتها كما يقول فيليب هاربر[٥٨] في دراسته الشيقة عن المنطق الاجتماعي لما بعد الحداثة. وهذه الذات التي فقدت مركزيتها decentered self هي الذات التي تستطيع استكناه الواقع من الداخل وكأنها جزء أساسي منه، ولكنها تشعر في الوقت نفسه بأنها ليست منه، وهو شعور يترك ميسمه على عملية الاستكناه ذاتها فيجعلها أكثر إرهافا وأشد مضاءً. لأنها ترى الواقع من داخله باعتبارها إفرازا له، ولكن هامشيتها أو عزلتها عنه تمكنها من رؤيته من خارجه في آن واحد، فتتسم رؤيتها لذلك بقدر من العمق والبصيرة لا يتوفران في رؤية الواقع من داخله فقط، أو من خارجه فحسب.

هذا فضلا عن أن ما يسري في طوايا أغلب النصوص الروائية التسعينية ليس رفض الواقع الشائه في هذا الزمن الردئ، فقد تملصت هذه النصوص من الأساس الإيديولوجي الذي ينبني عليه أي رفض، وإنما هو عدم القدرة على تقبل حدود الوضع الذي يجد إنسان النص نفسه فيه. بصورة يبدو معها العجز عن تقبله وكأنه معضلة هذه النصوص المؤرقة، والتي تدفع الإنسان إلى الرثاء لعجزه عن الاكتفاء بذاته والاكتمال بها. فبطل النص التسعيني هو الابن الطبيعي لمنطق تسييد الحل الفردي منذ اندلاع سياسة الانفتاح التي دمرت سلم القيم الأخلاقية والاجتماعية القديمة. وهو لذلك بطل حريص علي فرديته وفرادته، ولكنه لمرارة المفارقة محروم من ممارسة هذه الفردية بطريقة مترعة بالمعنى، فيمارسها بطريقة أقرب إلى التسكع الذي يفضي إلى العدم، وكأنه محكوم عليه بهذه الفردية الجوفاء. فالعالم المستعصي على الفهم يدور دونه، ويتعامل معه ليس فقط على أنه شخص هامشي أو غير مهم، ولكن أيضا وكأنه غير موجود أساسا. ولذلك نجد أن بطل هذا النص الأثير هو الإنسان الذي يشعر ــ وإن رفض الاعتراف لنفسه بهذا الشعور في أغلب الأحيان ــ بنوع من الوحشة واليتم في مواجهة هذا العالم المستعصي على الفهم. فثمة نوع من النبذ غير المقصود، وغير المتعمد، يمارس ضده دون مبرر، ويثير فيه قدرا من السخط على كل ما حوله دون فهم لدوافع سخطه، أو حتى تعاطف مع المنبوذين مثله. وكأن المطلوب منه أن يختفي أو يشعر بأنه زائد عن الحاجة. فكيف يمارس هذا الإنسان حياته؟ وكيف يبني في النص هذا العالم التسعيني الجديد الغريب؟

الوفاة الثانية لرجل الساعات

إن الدراسة النقدية التي تستطيع أن تجيب على هذين السؤالين هي الدراسة التي تتناول كل نص على حدة، وتفكك شفراته التعبيرية وتتعرف على عالمه وبنيته. ومع أن السمات العامة التي تناولتها هنا مستقاة من دراسة واسعة طوال السنوات الخمس الماضية لعدد كبير من نصوص الرواية التسعينية في مصر، فإنني سأكتفي هنا في القسم التطبيقي

بنموذجين من أحدث إبداعات هذه الرواية، أولهما لكاتبة والأخرى لكاتب. ذلك لأننا نلاحظ أن الكتابة الأدبية الجديدة في هذا الجيل، تتسم بأن لها جناحا نسائيا بارزا لايقل أهمية عن الجناح الرجالي. وهذا التوازن بين الجناحين من سمات هذه المرحلة الجديدة التي لايقل عدد كاتباتها الموهوبات عن عدد كتابها الموهوبين، ولا تقل أعمالهن جودة وإثارة للاهتمام عن أعمالهم. ولأن المراحل السابقة كانت تنطوي على مجرد استثناءات، أي على كاتبة أو كاتبتين بارزتين في جيل معظم كتابه عادة من الرجال. فأعمال مي التلمساني ونورا أمين وسهام بدوي وميرال الطحاوي وبهيجة حسين ومنى برنس ونجوى شعبان وسحر الموجي وأماني خليل تناظر على الصعيد الإبداعي أعمال منتصر القفاش وعاطف سليمان وأحمد زغلول الشيطي ومصطفى ذكري وعادل عصمت وحسني حسن وسمير غريب علي وناصر الحلواني وأحمد غريب، والراحل وائل رجب ومصطفى الناغي وشحاته العريان وعبد الحكيم حيدر وإبراهيم فرغلي وسمير المنزلاوي وغيرهم. ويتطلب هذا التوازن الجديد من أي تناول للكتابة الجديدة أن يموضع هذه الكتابة في السياق الأدبي العام، وفي الرافد أو التيار الإبداعي الذي تنتمي إليه الأعمال الأدبية الجديدة ضمن غيرها من الأعمال التي تصوغ في مجملها طبيعة اللحظة الإبداعية، ونوعية الحساسية الأدبية التي تحظى باهتمام هؤلاء الكتاب، وتتبلور عبر إنجازاتهم، أو بمعنى آخر ضمن إطار الكتابة السردية الحديثة ـــ في القصة القصيرة والرواية على السواء.

وأول النصين اللذين سأتناولهما هنا بشيء من التفصيل هو أحدث نصوص الكاتبة الموهوبة نورا أمين **الوفاة الثانية لرجل الساعات**،[٥٩] لأنها تكشف عن أن هذه الكاتبة الموهوبة قد شارفت النضج والتمكن من أدواتها، وعثرت لها على لغة روائية مميزة ومنهج سردي فريد. وهي روايتها الثالثة بعد روايتها الأولى التي استأثرت باهتمام الحركة الأدبية المصرية واحتفائها وهي **قميص وردي فارغ** عام ١٩٩٧، ثم كتبت بعدها رواية قصيرة ثانية بعنوان **النص** أتيحت لي قراءة مخطوطتها، وأعجبتني جرأتها الشديدة على انتهاك المحرمات من ناحية، وعلى الإسراف في عملية التجريب في الكتابة وتشكيل النص من ناحية أخرى. فالكتابة في هذا **النص** الذي علمت من الكاتبة أنها تواجه صعوبة في نشره ـــ ولم تتمكن حتى الآن فيما أعلم من نشره برغم أنها كتبته قبل هذه الرواية الثالثة ـــ هي المحك الأول والأخير للتجربة، حيث تصبح الكتابة الحفر/ الكتابة الخلق/ الكتابة الحياة/ هي التجربة المعاشة ذاتها وليس مجرد التعبير الأدبي عنها. وحينما تنمحي المسافة بين التجربة والنص، يصبح النص بنفس خطورة التجربة، فتنهض في وجهه مقارع التحريم والتجريم والمراقبة. ولم يقتصر نتاج نوارا أمين الإبداعي على هذه الروايات الثلاث، فقد نشرت ثلاث مجموعات قصصية هي **جمل اعتراضية** عام ١٩٩٥، و**طرقات محدبة** عام ١٩٩٦، و**حالات التعاطف** عام ١٩٩٨. وإذا كانت هذه المجموعة القصصية الأخيرة قد أنجزت الوعود التي بشرت بها المجموعتان السابقتان، فإن هذه الرواية الثالثة قد رسخت أقدام نورا أمين في عالم الإبداع القصصي كواحدة من أغزر بنات جيلها إنتاجا وأكثرهن تمكنا من أدوات القص وتفردا بأسلوب متميز فيه.

فنورا أمين فيما يبدو لي من متابعتي لأعمال جيلها الجديد من الكتاب والكاتبات من أكثر أبناء هذا الجيل غزارة في الإنتاج، وتطويرا لأدواتها وتجاربها، واهتماما بالنشر وإن بدأت بعض مشاكل النشر تقف في وجهها حينما ذهبت بالجرأة التي تتسم بها كتابتها منذ

البداية إلى مناطق جديدة تتجاوز قدرة الناشرين على المغامرة، وقدرتها المحدودة على النشر الخاص أو النشر على حسابها. ولكنها استطاعت برغم ذلك كله أن تنشر كتابها السادس قبل أن تكمل الثلاثين من عمرها. فنورا أمين من الجيل الذي نضج قبل الأوان، وانتقل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الكهولة دون أن يمر إدراكيا ونفسيا بمرحلة الشباب. وهذا قدر هذا الجيل التسعيني الغريب. ومن هنا فإن هذه الصدمات التي يتعرض لها هذا الجيل من الواقع الفظ المحيط به لن تمنعه فيما يبدو من مواصلة تجربته وكتابتها لأن الكتابة بالنسبة له هي التحقق الوحيد الممكن في هذا الزمن العربي الرديئ الذي حرم فيه الشبان من الحلم والتحقق. فنورا أمين، ومعها أغلب أبناء جيلها الجديد من الكتاب والكاتبات، تدرك ـــ كما ذكرت ـــ أن الخيط الرفيع بين التجربة المعاشة والتجربة المكتوبة قد تعرض للوهن بل الانمحاء تحت وقع ضربات الاستقصاءات المتتالية للعملية الإدراكية ذاتها ودوافعها وطبيعتها المعقدة. فقد بددت هذه الاستقصاءات الوهم القائل بأن هناك تجربة وهناك تعبير أدبي عنها، يقترب منها حينا، ويبتعد عنها حينا آخر، ولكنه يظل مغايرا لها في جميع الأحيان. لأن التجربة ذاتها وبعد الدراسات الشيقة لطبيعة اللغة كأداة للتفكير وإدراك العالم وصياغته وليس كمجرد أداة للتعبير عنه، هذه التجربة، أي تجربة، لا يمكن عقلنتها أو حتى خبرة ممارسيها لها خارج اللغة وبدونها. فاللغة ـــ وهذا هو الحال في **النص** وفي جل قصص مجموعتها الأخيرة ـــ لا تعبر عن التجربة وإنما هي التجربة ذاتها، هي المعادل الموضوعي لها. هي التجلي الوحيد ربما للتجربة لأنه بدونها لايمكن الحديث عن أي تجربة خارجها.

وهذا هو الحال مع هذه الرواية الجديدة التي يمتزج فيها الشخصي بالروائي والواقعي بالسردي بصورة تتجاوز معها التجربة الذاتية ذاتيتها لتطرح في المحل الأول موضوعيتها. فرغم أن الكاتبة تكتب عن تجربة ذاتية بالغة الخصوصية، وهي تجربة فقدان أبيها الذي اختطفه الموت فجأة، وتذكر اسمه "عبد المتعال أمين الذي مات، والذي كان أقرباؤه وأصدقاؤه يدعونه عبود"(ص١٦٧)، وتذكر اسمها هي كما نعرفه بالكامل نورا عبد المتعال أمين أو نرنر كما كان يدللها أفراد أسرتها، إلا أنها تحيل الكتابة من خلال الولع بالتفاصيل والحرص على بناء النص بناءً متينا إلى دراسة روائية شيقة لتجربة الفقد وتجربة إعادة تأسيس العلاقة ـــ عبر النص وبه ـــ مع ما أخفقت آليات الواقع في تأسيسه. فالنص الروائي يكتب لنا **الوفاة الثانية لرجل الساعات** بينما تكفل الواقع بالوفاة الأولى له. وإذا كانت وفاة الأب الواقعية الأولى لم تترك في نفس ابنته إلا بعض الوحشة وشيئا من الإحساس بأنها في غير مكانها، فإن الوفاة الثانية هي التي تؤسس، "بطريقة غير قابلة للمحو"(ص١٨٣) لأنها طريقة الفن الذي يدوم، علاقة الحب بين البنت وأبيها والتي تتحول الرواية إلى التجسيد النصي لها. وهي علاقة لم ينجح الواقع في تأسيسها، لأن الواقع الذي عاشته البطلة/ الكاتبة/ الراوية وتأسست عبره تجربة علاقتها بأبيها وفقدانها له معا هو واقع مصر في الزمن الانفتاحي الرديئ الذي عاشته نورا أمين، واستباح فيما استباح علاقتها البالغة الخصوصية والحميمية بأبيها. وهذا الزمن هو الزمن الممتد منذ ميلادها عام ١٩٧٠ فيما يبدو وحتى كتابة النص في نهاية عام ١٩٩٨، هذا الزمن الذي يستغرق أمده ثمانية وعشرين عاما هو الزمن الواقعي والزمن الروائي في آن، لأن الزمنين يتطابقان في هذا النص تطابقا كاملا.

لكن تطابق الزمنين يقابله تنافر البنيتين: بنية الفن وبنية الواقع. فإذا كان الواقع يعبر عن بنيته من خلال هذا الخط البياني الصاعد الذي بدأ بمشروعات الأب الواعدة بالنمو

والازدهار، وعبر عن نفسه من خلال تغيير الأب لسياراته من السيارة "الرمسيس" وحتى السيارة "المرسيدس" مرورا بـ"الأوبل" و"الفيات" و"البيجو" الأوتوماتيكية، ثم انكسار هذا الخط فجأة حتى جاء الموت تعبيرا واقعيا عن هذا الانكسار، فإن البنية الفنية تمنح هذا المسار عددا من الأوزان الزمنية النسبية المتباينة التي نعيد من خلالها فهم هذا الواقع وتقييمه بشكل جديد، نكتشف معه حقيقة الانكسارات التي عبرت عن نفسها حتى في زمن الصعود الظاهري. فإذا كانت التجربة الواقعية هي تجربة الأسرة الصغيرة، تجربة أسرة عبد المتعال أمين أو عبود، وموقعها من الأسرة الكبيرة أسرة أمين باشا فهمي، فإن التجربة الفنية هي تجربة محو كل الخلل الذي تنطوي عليه هذه التجربة الواقعية، وتأسيس علاقة صحية بين البنت وأبيها، علاقة حب حقيقية تتجرد من كل تأثيرات عقدة إليكترا وإشكالياتها وتحيل النص كله إلى أنشودة حب تتغنى بعمق هذه العلاقة ومتانتها، وتطرح جمال النص وتماسكه في مقابل قبح الواقع وتهرئه، لتخلق من المواجهة بين العالمين رؤية النص للواقع وفهمه لدور الكتابة في محو سيئاته وستر سوءاته على السواء.

تحكي لنا الرواية على المستوى الواقعي تجربة حياة عبد المتعال أمين التي رافقت تجربة زواجه وإنجابه لابنته نورا أو نرنر هذه الحقبة العصيبة من تاريخ مصر. ومع أن الرواية يبدو وكأنها غير واعية بمجريات تاريخ مصر العصيب في هذه الفترة وغير مهتمة على الإطلاق بالتأريخ لها، فإنها تقدم لنا وقد ركزت عدستها المجهرية على تفاصيل الحياة الشخصية لهذه الأسرة آثار هذه الحقبة وندوبها على أسرة مصرية من الطبقة الوسطى صدقت وهم إمكانية التحقق والثراء، وجرت وراء سرابه، فعانت مما يعاني منه كل اللاهثين وراء السراب. فقد ترك الأب الوظيفة الآمنة وجرى وراء المشروعات التي تعد بالثراء، وصعد بسرعة على "سقالات" المشروع الانفتاحي ولكنه سرعان ما وجد نفسه معلقا في الهواء، وتحته هوة تنذر بالسقوط والدمار. فتفجر الدم في "مصارينه" ومات فجأة وهو لايزال في شرخ الشباب. لكن هذه القصة العادية قصة أب صعد سلم النجاح السريع، ثم هوى كالشهاب مكتوبة في النص ببنية زمنية وسردية متميزة، تمكننا من أن نكتشف في هذه التجربة العاديةُ الكثير مما سكت عنه القص ومما أغفل الواقع روايته. وتساعدنا على اكتشاف علاقة ابنته به وعلاقة هذه التجربة البالغة العادية والخصوصية بكل ما دار في مصر في تلك الحقبة الرديئة من تاريخها المعاصر.

تعد الرواية المكتوبة على لسان الابنة/ الراوية/ الكاتبة/ في مستوى من مستويات التأويل دراسة روائية شيقة لتجربة فقد الأب التدريجي أولا، من خلال وقائع حياتها معه وابتعادها النفسي عنه بفضل مواضعات الزمن الرديئ، ثم الفقد الصادم ثانيا بالموت، ثم تجربة استنقاذه من الموت بالكتابة، واسترداده من خلال تقنيات الزمن المستعاد المحسوبة بالثواني والدقائق والساعات من براثن المرض والموت والزمن الرديئ الذي فتك بكل ما كان يمثله هذا الأب من حب وجمال قبل أن يختطف الموت بقايا هذا الأب الذي ضاع. وبما أن نورا أمين، وهي دارسة جيدة للأدب الفرنسي، ومعجبة شديدة الإعجاب بواحدة من أبرز كاتباته المعاصرات وهي مارجريت دوراس، قد وعت درس مارسيل بروست العظيم على مستويين في هذه التجربة الروائية: درس البنية الروائية الصارمة في زمنيتها، ودرس البحث عن الزمن الضائع واستعادته من خلال تقنيات الكتابة الدؤوبة والدقيقة والصارمة في آن، فهذه الرواية هي أكثر رواياتها الثلاث احتفاء بالبنية الروائية واهتماما بها باعتبارها بنية زمانية ومكانية

في وقت واحد. يبدأ النص باستهلال طقسي ينتهي بنوع من الإهداء، إهداء النص إلى هذا الرجل، الحلاق، الذي لاتعرفه والذي كان يحتفظ بمناشف أبيها وأشيائه. وهو استهلال يحدد زمن انبثاق النص

> في يوم ١٨ من يوليو، في الساعة العاشرة مساء، أقترب من رجل لا أعرفه. كنت في المكتبة التي في شارعنا أشتري كراسة وأقلاما. قال لي: أستاذة نورا، ومد يده ليصافحني، البقية في حياتك. المناشف التي تخص أباك مازالت في حوزتي. سوف أحضرها لك.(ص٧)

وتشتري الكاتبة/ الراوية/ الابنة الكراسة التي تسقط عليها دموعها "فترسم بها على الكراسة اسما"(ص٨) ربما هو اسم هذا النص نفسه. وهذه الكتابة الأولى بالدموع، وهي كتابة لا أثر فيها لأي قطرة من الرومانسية التي ترتبط عادة بكتابة الدموع، هي كتابة الوفاة الثانية لرجل الساعات، الوفاة/الحياة والتي تستنقذه من براثن الوفاة الأولى، الوفاة/الموت. وتشرع بعد عودتها إلى البيت وقد مشت على سجيتها وأطلقت لدموعها العنان في الكتابة التي تهديها "إلى ذلك الرجل الذي لا أعرفه. الذي فجر تلك اللحظة النادرة، وجعلني أشعر للمرة الأولى بأن الرجل الذي مات هو أبي"(ص٨). وكما بدأ الاستهلال بهذه البداية ذات الطبيعة الطقسية، فإن الرواية تبدأ هي الأخرى بساعات الطقوس العائلية المختلفة. فالقسم الأول من الرواية المقسمة إلى أربعة أقسام ــ "ساعات" و"ودقائق" و"وثواني" و"خارج الزمن" ــــ هو قسم الساعات، وهو القسم الوحيد من هذه الأقسام الأربعة الذي ينقسم إلى فصول خمسة، أو بالأحرى إلى طقوس خمسة؛ إذ يبدأ بفصل "في العاشرة دوما" وهي الساعة العاشرة من يوم الخميس والتي يحمل فيها نفس الحقيبة التي ردها لها الحلاق ويتجه إليه استعداداً لطقس مساء الخميس العائلي الذي تجتمع فيه الأسرة الكبيرة، أسرة أمين باشا فهمي التي سمى الجد كل أفرادها بأسماء تبدأ بحرف العين: عماد وعصام وعبود والمرحوم علاء من الرجال، وعفاف وعايدة وعبلة وعزة من النساء. يلتم شمل العائلة الكبيرة في بيت شارع الميثاق، في مفارقة دالة، فقد انفرطت كل مواثيق البيت لأن الرواية تبدأ من زمن موت صاحبه عام ١٩٧٠ بالتحديد، وبدايات انهيارات كل ما مثله هذا الميثاق وحلم به للعائلة المصرية الكبيرة. تبدأ الرواية إذن بهذا الطقس القديم، طقس الزمن القديم واللقاء المترع بالود والألفة والأخوة العائلية في يوم "الخميس المقدس" الذي يبدأ الصغير في السخرية منه، وسخرية الصغار عادة ما تكون بداية للدمار، أو مقدمة له.

أما الساعة التالية أو الفصل التالي "في السادسة يحدث أن ... في ذاكرتي أيضا عشق للساعة السادسة" فإن الكاتبة تلتقط لنا لحظته بعد مرور ما يقرب من عشر سنوات على الساعة السابقة التي دارت في زمن "شارع الميثاق." ونتعرف فيه على ساعة اختلاء الأب بنفسه وحلمه وتجربته العصيبة، ساعة مراجعة حساباته وأوراقه القديمة التي نعرف منها أنه استقال من عمله "بعد هتاف كثير حول إنجاز القطاع العام وشعارات اتحاد الشباب الاشتراكي والإصلاح والتقدم"(ص٢٤) في شركة كهروميكا ليؤسس شركة خاصة للمقاولات. وقد تواقتت هذه الاستقالة بطبيعة الحال مع "ضجة نصر أكتوبر والتفاؤل الرائع ووعود

الانفتاح الخادعة ... وممارسة اللعبة حسب قوانينها السبعينية"(ص٢٤)، وقد

> انطلق الرجل في حلمه الذي لم يكن مدربا عليه البتة ... حار لا يكل من قضاء النهار بأكمله في الخارج من مواقع البناء إلى المكاتب الخاصة بالعملاء إلى الإدارات الحكومية المتخصصة. كان يبدو دوما متهللا منتصب القامة يملأ البيت حركة وضحكا وثرثرة حتى وصل قمة الهرم ودخل نطاق العمليات الضخمة. (ص٢٥)

ولكن "على غرار القفزة المفاجئة حدث السقوط المروع. عمليات تم تسلمها ولم يتقاض حقه عنها، وأبنية أخرى لم تكتمل لأنه لا مال هناك لاستكمالها ... وحيرة طاغية تزيد الفخ إحكاما عليه"(ص٢٦) وهكذا

> خرج عبود من المولد الانفتاحي بلا حمص ... أصبح المكتب الصغير مجرد شقة مهجورة، وأصبحت حجرة النوم أرشيفا للملفات ... ذات ارتفاعات متفاوتة طبقا لفداحة الخيبة ... وأصبح في السادسة من مساء كل يوم يفترش حسرته ويغطي فراشه المكتبي بهذه الذكريات. (ص٢٧)

يقلب الملفات كل يوم عله يعثر علي موطن الخطأ أو على طوق النجاة الذي يرده إلى ميعة الحلم والنجاح قصير العمر، عله يعثر على الطريق إلى زمن الثمانينات القاسي الذي عصف بالكثير ممن حلموا بشراء الانفتاح وقد تمسكوا بالشرف والأمانة، لصالح الذين فضلوا الطرق الملتوية والفساد.

فإذا انتقلنا إلى "الرابعة موعد المعركة" سنجد أننا قد تقدمنا في الزمن الذي تقدم بدوره بعبد المتعال أمين فهمي، ولكنه لايزال برغم تقدم الزمن يحافظ على طقوس حياته اليومية وعلى نظافة منزله وضميره معا. وبرغم أن هذه الساعة هي ساعة طقوس الحركة الحسية من اغتسال واستحمام وأكل وتنظيف للبيت، إلا أننا نستشف وراء هذه الحركة الحسية المضبوطة نوعا من الغضب الكظيم، ومن التوتر الذي أورثه الزمن الثمانيني لكل من يحاول الحفاظ على نظافته من التلوث الذي أصبح سمة هذا الزمن الرديء:

> هو الآن مسترخ ... يستطيع أن يستلقي علي ظهره ويعلن بثقة أنه الأنظف والأدق بلا منازع ... فحتى وهو في هذا الوضع التابوتي المريح تتشكل على وجهه أمارات التركيز والجدية. تتوازى خطوط في جبهته وتلتصق شفتاه وكأنهما تقبضان على كلمة ما لتمنعاها من الخروج. (ص ٣٧)

كلمة بذيئة في أغلب الأحوال يريد أن يرمي بها هذا الزمن البذئ. ولكنه مع ذلك يتحامل على نفسه ويكظم غيظه حتى يمضي به إلى الساعة التالية "الثانية عشرة الرسمية" وهي ساعة الخروج إلى الشارع والتعرف على مختلف تجليات تفشي القبح والقذارة فيه، وكيف يمكن للإنسان وقد تقدم به العمر ــ فقد تقدم العمر الآن بعبود إذ شارف على الستين ــ أن يحافظ على نظافته في عالم مترع بالقاذورات المادية والمعنوية وبالقبح المحسوس والاستعاري على السواء. فقد اضطر عبود الآن للعمل بإحدى الشركات الصغيرة لوأد إحباطاته في الاهتمامات الكروية الصغيرة. وقد آثر عبود هذا الاختيار على الاعوجاج الذي قد يرد له نجاحه القديم. فعبود شديد الحرص على نظافته؛ ألم يخصص لنا النص ساعة كاملة لطقوس هذه النظافة، نظافة الجسد واليد واللسان؟ لكن هذه الساعة الثانية عشرة الرسمية لا تستطيع أن توفر له الحد الأدنى من السلام مع نفسه. ولم يعد باستطاعته أن يكظم هذا كله دون أن يدفع جسده الرياضي القوي الثمن. وكان وقت استئداء الثمن هو الساعة التالية "العاشرة صباحا المرغمة" ساعة انهيار الجسد و"البطاقات الطبية والأشعّات والتحاليل والعلب الفارغة للأدوية"(ص٥١) وردهات المستشفيات وطقوس المرض والمعلومات الطبية والتمهيد لانفجارة الجسد النهائية والموت.

بهذه الساعات الخمس التي تحولت إلى علامات على مسيرة حياة عبود أو عبد المتعال أمين فهمي، أو بالأحرى على مسيرة إنسان نظيف صدق حلم الانفتاح وتفانى في العمل لينجح، ولكنه لم يدرك أن من الضروري الضلوع في الفساد لتحقيق أحلام الثراء السريع الذي لايجئ إلا من طرق ملتوية وملوثة فكان السقوط المريع. بهذه الساعات ينتهي القسم الأول من الرواية ويبدأ القسم الثاني، "ودقائق" وهو قسم معطوف على القسم الأول بواو العطف التي تتصدر العنوان، عطف الموت على الحياة، لأنه قسم طقس الموت والعزاء. وإذا كانت الرواية قد قدمت لنا الحياة بالساعات، وهي ساعات تفصل بين كل واحد منها والأخرى سنوات عديدة، في بنية بارعة استطاعت تلخيص حياة هذا الرجل العملية والاجتماعية بتركيز شديد، فإنها تقدم طقس الموت بالدقائق. حتى ليوشك هذا القسم أن يكون وقفة زمنية جديرة بالتوقف إزاء الموت، أو بالأحرى هي وقفة الموت ذاته. إذ يقدم لنا هذا القسم تسجيلا دقيقا للمأتم والعزاء يرصد كل تفاصيله بطريقة أقرب ما تكون إلى أسلوب الرواية الجديدة الفرنسية أو المدرسة الشيئية. ويبدأ هذا القسم "لم ندق الباب. تحركنا مباشرة نحو الداخل"(ص٥٩) فالبيوت التي دهمها الموت لا تستطيع أن ترد أبوابها في وجهه بل تظل مشرعة أمام صدمته، يقتحمها الجميع بعدما اقتحمها الموت القادر الجبار.

وترصد الكاتبة بدقة وحساسية متناهيتين تفاصيل هذا الاقتحام الذي يقتحم فيما يقتحم ابنة المتوفى الوحيدة، فتشعر بدورها بالغياب عن هذا العالم الغريب: "في الدقائق التالية لم أكن هناك ولم أر شيئا"(ص٦١)، برغم أنها في الغرفة لم تبرح. تلاحظ كيف يختفي اسم أبيها، تتكلم النساء عنه دون أن يذكرن اسمه، ثم يحل محله لفظ "المرحوم" مفاجئا في المرة الأولى، ثم طبيعيا بعد ذلك. وتلاحظ كيف تقتحم خالتها الغرفة في جرأة اللامنتمي، فالعزاء في الأب المتوفي ينتمي لأسرة الأب وحدها، وما يهم الخالة هو أختها التي "فزّت وارتمت في حضنها" (ص٦٣). وتواصل الراوية/ البطلة/ الكاتبة مراقبة كل هذا بتلك العين الصاحية التي تقتنص فيما نقتنص تفاصيل اغترابها التدريجي عن المشهد كله. إن هذا القسم في مستوى من مستويات التأويل هو قسم الوفاة الأولى الذي تشعر فيه

بالغربة وسط طقوس المأتم والعزاء. وتتوسل إحدى العمات لابنها أن يصحبها إلى المقبرة يوم الخميس القادم، فيزداد إحساسها باليتم والغربة:

> لم أكن أتشبث بأي شيء من ذلك البيت وأنا أتبع أمي في الشارع المعتم. كانت يداي خاويتين، لكنني أردت أن أقذف النساء اللاتي يسبقننا بعبارة واحدة لم تكف عن الدوران في رأسي منذ أتيت: أنا بنته. وخرست فلم يكن أوان الشقوق قد آن بعد. (ص٦٨)

أما القسم الثالث "وثواني" وهو أطول أقسام الرواية وأكثرها كثافة وشاعرية، فإنه يمكن أن يكون قسم الوفاة الثانية من ناحية، وقسم ألم فقد الأب التدريجي والتشبث به معا من ناحية أخرى. ويوشك هذا القسم برغم عدم تقسيمه لفصول أن يكون هو المناظر البنائي للقسم الأول حيث يتكون من وقفات دالة تفصل بين كل واحدة منها والأخرى أعوام عديدة. فبعد أن توقف بنا الزمن لدقائق في القسم الثاني من الرواية الذي تعرفنا فيه على وقع الموت الأول، وطقوس الدفن والمأتم والعزاء، ها هو يعود للتدفق من جديد في هذا القسم الثالث "وثواني." ففي هذا القسم، وهو أجمل أقسام الرواية عندي، تتخلق مسارات علاقة البنت بأبيها، ورؤيتها الداخلية لتحولات حياتهما معا، ولما جرى لأسرتها الصغيرة من تصدعات بعد غياب الأم، وهي تصدعات لم تفلح الأم في رأب صدوعها بعد العودة. إننا نتعرف فيه على طبيعة علاقة البطلة/ الراوية بأبيها، وحلولها التدريجي محل أمها في نوع من آليات عقدة إليكترا المضمرة. نتعرف في مطلعه عليها وهي لاتزال طفلة في شهورها الأولى في مهدها الملقى على الكرسي الخلفي للسيارة "الرمسيس" وهي تنطلق بالأسرة السعيدة المبتهجة بتحققها على كوبري ٦ أكتوبر الجديد، بينما تنطلق في آذانها أغاني عبد الحليم حافظ التي يترنم بها الأب. كان كل شيء جديدا: الكوبري والسيارة والمولودة الجديدة نرنر، وكانت أنغام الزمن القديم لاتزال تتردد أصداؤها على لسان الأب الذي يترنم بأغنيات حُلم ووردة.

ثم نلتقي بها من جديد وهي في السابعة بعد أن غير الأب سيارته إلى سيارة أوبل لها راديو يشدو بأغاني عبد الحليم. وقد تواقت شراء السيارة الأجنبية، وانتقال أغاني الحلم الجميل من الإنسان إلى الآلة، والتخلي عن السيارة الوطنية مع زمن الانفتاح وتأسيس الأب لشركته الخاصة، وقول الأب "إن عهد الإخلاص لسيارة واحدة قد انتهى، ويجب أن نتعود على ألا نتعود، يجب أن نتعلم أن نحسن النطق بأسماء السيارات الأجنبية"(ص٧٦). وأهم من هذا كله بداية تسلل الصمت إلى السيارة، إلى علاقة الأب والأم التي أخذت في التوتر وحل الصمت فيها محل التواصل والفرح الصاخب. ثم نلتقي بها في التاسعة، وبعد مرور عامين على مشروع الأب الانفتاحي، وقد غير الأب السيارة "الأوبل" الزرقاء إلى "فيات ١٣٢" برتقالية، يترنم الراديو فيها بأغاني خوليو إجلسياس هذه المرة، وهو يداعب أحلام الطبقة الانفتاحية الجديدة، وبعدها بالتعلق بأهداب سادتها الأوروبيين من جديد والاستمتاع بأغانيهم. لكن أهم ما تذكرة البطلة/ الراوية من هذه السيارة هي رحلتها إلى المطار، رحلة أخذ الأم إلى المطار الذي ستطير منه إلى قارة أخرى بعد لم تعد مشغولة إلا بالعناوين الإنجليزية للرسالة الأكاديمية التي سوف تعدها هناك. فقد تخلت فيما يبدو، نفسيا على

الأقل، عن البنت والأب معا.

وبعد سفر الأم تنتقل البنت/ الراوية/ البطلة لتحل محلها في المقعد الأمامي للسيارة بجوار الأب. وتراقب مؤشرات الحركة فيها، وسرعات السيارة تتزايد، وسيطرة الأب عليها وعلى مشروعه الانفتاحي تزداد ثقة ونجاحا. لكن البنت لا تشعر بالتحقق في هذه السيارة الجديدة برغم اطمئنانها لرسوخ حركتها على الأرض وسيطرة الأب عليها. فبدلا من البهجة القديمة التي أوشكت معها على الطيران في السيارة "الرمسيس" الصغيرة ها هي السيارة الأجنبية الكبيرة تتحول إلى زنزانة متحركة (ص٨٦). ويزداد جسم هذه الزنزانة قوة وصلادة وإحكاما عندما يغير الأب السيارة إلى "البيجو ٥٠٤" الأوتوماتيك، وقد بلغت ابنته الحادية عشرة، لأن "المشروعات قد تكاثرت، ولن تتحمل السفريات المتكررة إلى المحافظات سوى سيارة كهذه" (ص٨٧). ولازال الراديو يرجع أغنيات خوليو إجلسياس وقد أضاف له الأب شرائط "آبا" و"البوني إم." والغريب أنه كلما ازداد نجاح الأب في مشاريعه كلما اتسعت الفجوة التي تفصله عن ابنته. وها هي بدايات الانفصال النفسي عن والدها تتخلق: "لم أكن مستمتعة بتحوله إلى واحد من تلك الطائفة التي أكرهها"(ص٨٩)، ويبدو أن الأب قد شعر بهذه الفجوة فيصحبها معه لزيارة البرج الإداري الجديد الذي يبنيه على كورنيش النيل.

وفي هذه الزيارة التي حرص فيها الأب على المظاهر البرجوازية التي يعشقها تصعد معه "سقالات" هذا البرج الإداري الجديد. وأثناء مشهد التشعلق مع أبيها وهي لاتزال طفلة على سقالات البناء الذي لم يكتمل، ولن يكتمل، وتحتهما الهاوية، تقول البنت/ الراوية عن هذا الموقف وهي تصف رعبها منه واستشرافها الضمني لدلالاته "يبدو أنه يظنني ولدا، أو يعتقد على الأقل أن بي جرأة وجلدا يجعلان أبي فخورا بي إلى درجة تعليقي في الهواء هكذا كي يراني الجميع"(ص٩٢)، وتستشعر ألم الموقف ووحدتها فيه، وهو مشغول عنها بمشروعاته وتلقي التقارير من عماله، ومراعاة المظاهر البرجوازية الفارغة. فتقول لنفسها "لا يهمني أن أموت، فكل ما يثير الهلع في نفسي هو تلك اللحظة التي سوف أفقد فيها جسدي ووجودي، وتبتلعني الهوة المنتظرة في شغف. هناك سوف يسقط شيء حميم للغاية، وطفولي، ووحيد. ووحده هو الذي يؤلم. ما سوف يحدث بعد ذلك ليست له أية أهمية"(ص٩٣). ويبلغ هذا السقوط ذروته في مشهد المهانة الاجتماعي، وهي تقوم بدور الأم/المضيفة فتلقى منه التوبيخ، وتشعر بالألم: "كان الألم المعهود قد زال وحل محله بغض للذات ولكل ضعفها وقلة حيلتها لا بل بغض له، أجل له وحده. سوف أكتب الرسالة إذن وأقول له إنني أبغضه، وأنني سوف أمحو اسمه من شهادة ميلادي" (ص١١٠). وتقرر البطلة منذ هذا الوقت المبكر أن تبحث عن شخصيتها ولغتها المختلفة: "سوف أفتش إذن عن لغة أخرى تتيح لي هذا النوع من الطيران. لغة تشبهني أكثر مما تشبهه هو"(ص٩١)؛ وهي جملة مفتاحية في هذا النص الروائي الجميل، لأنها تشير إلى النص نفسه ووعيه بنصيته، وبأنه كان ينكتب في داخل الشخصية/ الراوية/ الكاتبة منذ هذا الزمن البعيد، وهي مسألة تستحق شيئا من التأمل والتمحيص. لكن المهم هنا هو دلالتها على ما جرى للعلاقة بين البنت وأبيها.

فالرحلة مع الزمن ومع تغيير السيارات لا تنتهي عند "البيجو ٥٠٤" التي كرهتها وإن لم تبتهج لبيعها (ص٩٧)، ولكنها تستمر مع آخر سيارات الحلم الانفتاحي "المرسيدس"

السماوية التي تواقت ظهورها في حياتهما مع عودة الأم من الخارج ومع تدهور حالة الأب المالية. فلم يستمتع معها بثمار الرحلة وتحقق الحلم، لأن ظهورها في حياتهم جاء عقب إخفاقات الأب المفاجئة. فلم يتمكن من "إنهاء البرج الإداري على النيل"(ص٩٧) أو الحصول على المبالغ المتبقية من أعمال البناء في المرحلة المنتهية. وأصبحت السيارة "بلا معنى وملائمة تماما لهذه الأيام"(ص١١٣) التي فقدت هي الأخرى المعنى. فنحن الآن في مطلع الثمانينات وبداية تخثر الحلم الانفتاحي، وتسرب التخثر إلى شخصية الأب إلى الحد الذي جعل ابنته تتساءل "لم يعتقد هو أن الأب ينبغي أن يكون عدوانيا بهذه الطريقة ومتسلطا"(ص١١٣). ولم تستجب الأم لمحاولاته لانتزاع اعتراف منها بنجاحه: "لم تتفوه أمي بكلمة، ولم تستجب لمحاولاته انتزاع اعتراف منها بجمال السيارة"(ص١٢٣). وتلتقط البنت بحساسية محاولاته العبثية للاقتراب من عالم رجال الأعمال أثناء الوجبة التي صحبهما لتناولها في المطعم الأجنبي الذي يتردد عليه رجال الأعمال لعقد صفقاتهم، وعجزه عن فهم بعض الكلمات الإنجليزية التي تتردد في محادثاتهم، وسؤال الأم عن معناها وكتابته في ورقة صغيرة يضعها في حافظته. وتكتشف أيضا أن كل ما يفعله الأب باطل وقبض الريح، وأن "السيء هو الإيهام بالترابط وبالنجاح بينما الشيء الوحيد الذي تغير هو السيارة التي لا تدعو أحدا على الاحتفال سوى قائدها"(ص١٢٦).

ومن مفارقات هذه السيارة التي هي في مستوى من مستويات المعنى شارة التحقق والنجاح، أنها هي التي خانته، وتعطلت في الطريق الصحراوي، "وألقت به غدرا على قارعة الطريق دون عون، بينما تتوالى أمامه السيارات المسرعة من كل الماركات"(ص١٣٠)، وتركته مهدما بعد أن أمضى ليلته في مقعد السيارة الخلفي الذي لم يقه برد الشتاء. وأثناء قلق الأسرة على غيابه الذي دام أكثر من أربع وعشرين ساعة، تمنت ابنته أن يكون قد فقد ذاكرته وأن يكون

> الأب الوحيد الذي أتيحت له هذه الفرصة السينمائية في التشكل من جديد. وسوف يتاح لي بالتالي أن أبدأ معه في علاقة جديدة ... هذه سوف تكون حقا فرصة لميلاد جديد. وسوف أشارك في تشكيل ذاكرة أبي للانتقاء والحذف بما يسهل من تواصلنا ويطرد كل اللحظات السيئة التي مرت بنا والتي خلناها غير قابلة للمحو. (ص١٢٩)

ويكشف هذا التمني الذي لم يتحقق عن رغبة البنت في بداية جديدة بحق مع أبيها، وعن تشوقها لإعادة صياغة علاقتهما معا من جديد، وعلى أسس جديدة تطهرها من الخيبات والآلام. لكن الأب لم يفقد ذاكرته في تلك الليلة، وعاد مهدما بالفعل: "لم يفقد أبي ذاكرته في تلك الليلة، لكنه فقد قدرته على المحاولة" (١٣١). فقد بلغ تخثر الانفتاح ذروته. وأخذت آلياته الفظة تستبعد من ساحة الناجحين كل نظيف وشريف ومستقيم، لتترك المجال للفساد والتلوث والاعوجاج يرتع ويصول.

وما أن يجيء القسم الرابع "خارج الزمن" حتى نعود مرة أخرى للوقفة الزمنية كتلك

التي عرفناها في القسم الثاني. وكما كان القسم الثاني نوعا من الذروة والنقيض معا لسابقه، فإن هذا القسم الرابع يوشك أن يكون ذروة ونقيضا للقسم الثالث، لأنه هو قسم تأسيس البطلة لانفصالها عن أبيها وتماهيها معه في آن. وهو في الوقت نفسه قسم تأسيس علاقتها النفسية الحميمة به، وتأسيس لغتها الخاصة في استرداده من براثن هذا الزمن الثمانيني والتسعيني العصيب. في هذا القسم تعقد صلحها معه، وهو صلح يجسد على الصعيد الاستعاري صلح هذا الجيل التسعيني مع الجيل الستيني الذي ينتمي إليه الأب، ومع كل ما هو نظيف ونبيل فيه برغم كل سلبياته ونقائصه. كما يمثل على الصعيد النفسي صلح إليكترا مع نفسها وتحررها بالحب من عقدتها مع أبيها. ويبدأ هذا القسم على شكل أمثولة أو حلم يستشرف موت الأب الدامي ويحدس به. وفي الحلم يتوقف الزمن، كما توقف في القسم الثاني بالموت والعزاء. في هذا الحلم لا تتعرف الراوية/ البطلة بوضوح على الرجل الذي ينزف ويتألم، ولكنها تتماهى معه وتشعر بألمه، وتشهق معه شهقة الموت الأخيرة. ولكنها بالنسبة لها شهقة حياة، شهقة الإفاقة من الميتة الصغرى ـــ كما يقول المتصوفة عن النوم ـــ والصحو وقد امتلأت "إحساسا بالفقد وكأن عضوا أساسيا قد نزع مني"(ص١٣٩)، وتتساءل بعد صحوها "من يكون ذلك الرجل الذي يبدو أنني مرتبطة به ارتباطا قديما هكذا. إنني متألمة من أجله. ما اسمه ياترى؟"(ص١٤٠).

ويتواقت هذا الحلم النبوءة مع استقلالها الكامل ومع احتفالها بعيد ميلادها الثامن والعشرين: "احتفلت به احتفالا خاصا للمرة الأولى وظننت أنني أستحقه، لأنني نجحت أخيرا في الاستقلال بحياتي مع ابنتي في بيت ملكناه وحدنا"(ص١٤٠). وعندما يدق التليفون في بيتها تعرف أن الرجل قد مات، وأن "اسم الرجل عبود،" وأن الأمر كله قد وضعها "خارج الزمن." وخارج الزمن تمارس طقوس مواجهة الموت الذاتية، بعد أن مارست طقوس مواجهته الاجتماعية في القسم الثاني من الرواية. ذهبت إلى بيت الأب، "رقدت محله. وتقلبت يمينا ويسارا أستنشق ما تبقى من رائحته ومن دفء دمائه المتفصدة. وتقلبت حتى استقر جسدي في موضعه بالضبط وانطبع فوق آثاره ...نهضت وأنا أحبه، وأعلم أنه يحبني وإن ظل صامتا طيلة عمري. نهضت وقد تملكت أشياءه وغرفته" (ص١٤٤-١٤٥). وهذا الطقس الذاتي، طقس تماهي الواقع مع الحلم الذي تستشرفه، هو طقس التجلي لعقدة إليكترا والبرء منها في وقت واحد، وهو طقس العلاقة المعقدة والمرهفة بين الكتابة والواقع في الوقت نفسه. وهي لا تكتفي بالرقاد محله، ولكنها ترتدي ملابسه، وتجرب في إصبعها خاتمه، ثم تفتح درج ساعاته القديمة، وتعود بهذه الساعات من جديد إلى ساعات القسم الأول في نوع من إكمال الدورة السردية وإغلاق دائرة البنية الروائية.

لكن ساعات هذا القسم الأخير ساعات تدور "خارج الزمن" العام، لأنها ساعات الزمن الخاص وحميميته السرية، زمن العلاقة غير المصرح بها بين البنت وأبيها، الزمن الداخلي الذي نستكشف عبره طبيعة العلاقة الخاصة بين الاثنين، بكل ما تنطوي عليه من إحالات إلى إليكترا وإشكالياتها. وتوشك الساعات هنا أن تكون المعادل الجديد للسيارات في عملية تقطيع مسار التطور، لكن المسار هنا ليس المسار الاجتماعي/ السياسي كما كان الحال مع السيارات في القسم الأول، بقدر ما هو المسار النفسي الخاص الذي تنبثق فيه الكتابة من الذاكرة، وتحمل كل بصمات الزمن المستعاد. فزمن الساعات هو الزمن الحميمي القدري النفسي الذي قدمت لنا ساعات الفصل الأول كل أبعاده السياسية والاجتماعية

والاقتصادية، لذلك ترد فيه من جديد ماركات السيارات وأغنيات عبد الحليم حافظ، ولكنها تجيء إليه مشبعة بدلالاتها التي بلورها القسم الأول. لذلك كان هذا الفصل هو فصل كل ما هو خاص: اصطحابها معه إلى الشركة التي يعمل بها وهي طفلة، ورحلات الشراء من المنطقة الحرة ببورسعيد وهي صبية، وقضاء أجازات الصيف ببلطيم والإسكندرية، وإهداؤها الكراسات للكتابة فيها، وشراء نظارة للأب من النوع الذي يرتديه السادات، وأدوات للتجميل ومزيل لرائحة العرق لها وهي مراهقة، واصطحاب أبيها لها إلى المطاعم الفخمة والملاهي وصالات الرقص، وتدريبها على قيادة السيارة في كورنيش المعمورة وهي في مقتبل الشباب، وشراء أكياس الشيبسي والبسكويت لابنتها بعدما أصبحت أما في سن مبكرة.

في هذا القسم الأخير من الرواية تكشف لنا البطلة/ الراوية/ الكاتبة عن جوعها للحب والتواصل ليس فقط مع هذا الأب الذي مات وتحقق صلحها معه، من خلال استعادة تاريخها معه، وإنما مع الرجل بشكل عام: "كل ما أحتاجه بالضبط، رجل أحبه وأظهر له حبي. رجل أتحمله ولو لم يثبت لي بالبراهين أنه يحبني. رجل أبدي في حياتي وبلا أية شروط" (ص١٧٢)، لكنها سرعان ما تدرك وقد استوعبت بالتدريج صدمة الفقد، والتغلب على إحساس العضو الذي نزع من جسدها عنوة أثناء طقوس الحلم النبوءة، أن البنت لن تستطيع أن تؤسس سلامها مع الرجل عامة إلا إذا أسسته مع أول رجل في حياتها وهو أبوها. وقد بدأ تأسيس هذا السلام تدريجيا، فبعد أن تعافت تماما من ألم الموت والفقد بعد مرور أكثر من شهر عليه، تقول: "لم تعد صورة أبي تثير في نفسي حبا ولا كراهية. نفدت مني تماما طموحات الاستحواذ على مشاعره أو الانتقام من تجاهله وبرودته. بل تضاءلت كثيرا المشاعر العدائية التي كنت أحبسها عن الناس حتى أكاد أختنق" (ص١٧٨). وبعد أن التقت ابن عمها تامر صدفة وطلبت منه أن يحكي لها كيف مات، وحكى لها ما أكد كل تفاصيل حلمها، وما أكد لها حقيقة الرباط العضوي به فهتفت تناديه للمرة الأولى "بابا، وعندما فتحت جفني كنت قد تجاوزت كل الأشياء التي كانت تحول دون استسلامي لهذا النداء ولحاجتي إليه" (ص١٨١).

واستطاعت بهذا النداء أن تلبي حاجة حقيقية لها وهي تحقيق سلامها مع نفسها أولا. وهو سلام تجسدت صيرورته في إعادة تشكيل ذاكرتها ـــ وهي اللعبة التي تمنت أن تلعبها مع الأب عندما غاب وخاف الجميع من وقوع حادث له وتمنت أن يعود وقد فقد ذاكرته، ثم انتهى بها الأمر لأن تلعبها دون أن تعي مع نفسها. أعادت تشكيل ذاكرتها من خلال كل ما جرى "خارج الزمن" وإعادة فرزها لمقتنيات الأب القديمة وساعاته، وأن تحقق بهذا السلام تواصلا حميميا جديدا مع الأب وفي الوقت نفسه

> قطيعة تامة مع كل الزمن الماضي الذي لم أعش فيه إلا ثواني ولحظات. طوقت صدري بذراعي واعتصرته. ضحكت كمن تعافى للتو من مرض منهك طويل. وهمست في أذنه : بحبك. وعندما انسابت دمعة وحيدة ثقيلة ابتلعتها وفرحت بمذاقها الذي يشبهه. ارتاح لها جوفي وزالت مرارته. (ص١٨٢)

ومع زوال هذه المرارة استطاعت البطلة/ الكاتبة/ الابنة أن تعترف "أجل أنا أحبه، وإن احتجت إلي كل تلك الأعوام كي أعرف ذلك، وإن احتجت إلى الموت كي أنطق بها" (ص١٨٢). واستطاعت بعد هذا الاعتراف أن تكتشف أنه "الآن منحني هو من موته حريتي. منحني باباً أخرج منه إلى الحياة. أريده الآن أن يعرف أنني أريد أن أقول له بطريقة غير قابلة للمحو: إنني أحبه"(ص١٨٣). وهذه الطريقة غير القابلة للمحو هي طريقة الفن. فالفن وحده هو الذي يستعصي على الانمحاء.

الصنم والتعامل الأسطوري مع القرية

أما النص الثاني فهو رواية **الصنم** لأشرف الخمايسي الذي لم أقرأ له من قبل إلا حفنة من الأقاصيص اللافتة التي نشرها في الصحف والدوريات، فلما وقعت في يدي روايته الأولى **الصنم** عكفت على قراءتها بشغف شديد؛ خاصة وأنها أدخلتني من جديد في عالم الريف المصري، وكنت قد حسبت أن الرواية التسعينية الجديدة في مصر توشك أن تكون رواية المدينة بلا منازع، وأن عالم الريف هو اللحن الاستثنائي في هذه المعزوفة السردية الجديدة. ولكن رواية سمير غريب علي الثانية **فرعون**، وقبلها بالطبع رواية سمير المنزلاوي **موسم الرياح** ورواية بهيجة حسين **البيت**[٦٠] ورواية وائل رجب اليتيمة قد كرست الريف كفضاء أساسي من فضاءات هذه الرواية الجديدة. وتعد رواية **الصنم** لأشرف الخمايسي، وهي روايته الأولى فيما أظن، واحدة من الروايات القليلة التي تدور في عالم القرية وتسرد لنا شيئا من رؤاه التحتية وثقافته الفريدة. وتتسم روايات القرية المصرية التي كتبها كتاب التسعينات، مع قلتها، بقدرتها على تشكيل نقلة نوعية في التعامل مع القرية المصرية. تستفيد فيها دون شك من النقلة النوعية التي أحدثتها في هذا المجال روايات عبد الحكيم قاسم ويحيى الطاهر عبد الله المهمة، ولكن بعد أن تكسب هذه الاستفادة خصوصيتها التسعينية الفريدة. وتصل رواية **الصنم** بواحدة من أبرز سمات تعامل هذه الرواية التسعينية الجديدة مع القرية إلى منتهاها، ألا وهي تلك السمة التي يمكن دعوتها بالتعامل الأسطوري مع القرية المصرية، وهو التعامل الذي ما كان من الممكن تحققه دون أن تمر رواية القرية بمرحلة التعامل الطقسي العميق مع تفاصيل الحياة اليومية فيها وهو ما حققته روايات عبد الحكيم قاسم ويحيى الطاهر عبد الله، ثم أضافت إليه بعد ذلك روايات محمد البساطي المتأخرة تلك النقلة الأسطورية التي يسرت دون شك إمكانية تعامل الرواية التسعينية مع (هذه) القرية المصرية بهذا الشكل. ولا يعني هذا بأي حال من الأحوال أي حكم تعميمي على هذه الروايات التسعينية القليلة، أو أي إيحاء بأنها طالعة من إهاب روايات محمد البساطي الأخيرة، ولكنه يشير إلى نوع من التطور في كتابة القرية المصرية، ويرصد مساراتها.

لذلك علينا قبل تناول هذه الرواية بشيء من التفصيل أن نريق بعض الضوء على تلك المسارات، وأن نموضع ما أدعوه بسمة التعامل الأسطوري مع القرية المصرية في سياقاتها. فقد مرت كتابة القرية المصرية بعدة محطات أساسية. بدأت الرواية المصرية مع **زينب** بما يمكن أن ندعوه بتعامل المشاهد مع القرية المصرية، وهو تعامل أضاف إليه بعد كتابة الرواية في باريس من الذاكرة لمسة جعلته أقرب لتعامل المراقب الخارجي الذي يكتب عالما له بعض الخبرة به دون شك، ولكنها خبرة سماعية في أحسن الأحوال. لذلك كانت الكتابة نوعا من المحاكاة الظاهرية لعالم لم تستطع الكتابة السردية وقتذاك استبطانه، ناهيك عن إبداع

لغة سردية قادرة على اقتناص إيقاعه الداخلي أو الكشف عن حقيقة تيارات الثقافة أو المشاعر التحتية التي يرتوي منها عالمه الطقسي. لذلك اعتمدت هذه الكتابة الباكرة، سواء عند محمد حسين هيكل أو محمود خيرت أو محمود تيمور، على الوصف. فقد كان هيكل حريصا على أن يبرهن في روايته أن جمال الريف المصري لايقل روعة عن جمال الريف السويسري الذي كان يقضي فيه عطلاته الصيفية إبان سنوات بعثته في باريس، ويكتب أثناء هذه العطلات روايته. وكان كتّاب السرد المصري الأوائل من أبناء طبقة ملاك الأراضي الذين كانوا يشاهدون الريف في عطلاتهم ولايعيشون حياته الصعبة، أو يدركون مدى شظفها، بل يتغنون بجمال الريف بشكل رومانسي عابر جسدته الأغنية الشهيرة "ما أحلاها عيشة الفلاح."

ثم جاء الجيل التالي لهم من الكتاب، مثل عبدالرحمن الشرقاوي وسعد مكاوي ويوسف إدريس، الذين كان بعضهم من أبناء الريف بحق، وعاشوا تجربته وخبروا إيقاعات حياته، فكتبوا عن ريف يوشك أن يكون مختلفا كلية عن ريف هيكل وخيرت وتيمور. وظهر الفلاح الحقيقي في هذه الكتابة لأول مرة إنسانا فقيرا بحق بل معدما في كثير من الأحيان، يعاني من الفاقة وشظف العيش، ولكنه ثري بمعارفه الريفية، ومشاعره الإنسانية، وحياته الفريدة في إيقاعاتها وتصوراتها للوجود. ولكن ظلت كتابة الريف المصرية تفتقر إلى القدرة على الارتفاع بتفاصيل هذه الحياة الريفية العادية إلى مرتبة الطقس الإنساني الخصب في عموميته التي تتجاوز المحلي إلى الإنساني الخالص، حتى وفد أبناء الفلاحين من الكتّاب الذين أتاحت لهم مجانية التعليم، التي نفذها طه حسين عندما تولى وزارة المعارف عام ١٩٥١، ثم وصل بها جمال عبد الناصر إلى مرحلة الجامعة، فرص التعليم والكتابة عن عالمهم الذي لايعرفون شيئا مثله. فقد كان كتاب جيل الستينات المصري مثل عبد الحكيم قاسم ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد البساطي، من أبناء الريف الذين لم يفدوا إلى المدينة إلا في مرحلة الطلب الجامعي. وكانوا يعيشون بها أثناء الفصل الدراسي ثم ينقلبون راجعين إلى قراهم في الصيف. وكان عالم القرية عندهم هو الأصل والمدينة هي العالم العرضي أو الثانوي وليس العكس. وكانت رواية عبد الحكيم قاسم **أيام الإنسان السبعة** بعنوانها الدال على هذا التوجه الطقسي وهذه النزعة الإنسانية العامة، علامة فارقة في هذا المجال.

وتشكل كتابة التسعينات القليلة عن القرية ملامح هذه النقلة السردية التي تحاول النفاذ إلى ماوراء البعد الطقسي لكتابة القرية واستشراف ما أدعوه بالبعد الأسطوري. والواقع أن هذا البعد الأسطوري ما كان له أن يتجلى بالصورة التي تجلى بها في رواية التسعينات دون أن تتكرس الأبعاد الطقسية في كتابة القرية المصرية، ودون أن ترتقي رواية القرية بتفاصيل الحياة اليومية المألوفة في القرية المصرية إلى مستوى الطقس الكوني والإنساني العام. ودون أن تكتسب مواضعات السرد في الرواية تلك الدلالات التي ترتقي باليومي وهي تتعامل معه بشعرية روائية جديدة إلى هذه الآفاق الإنسانية العامة. ومما يثير التأمل في هذه الروايات الجديدة هو أن الأسطوري فيها مرتبط بعنصرين أساسين أولهما هو الصوت الجمعي، وثانيهما هو البطل الهامشي الذي لايشكل القاعدة البشرية للقرية، بل الاستثناء فيها، والذي تنشغل الجماعة ــ عبر آليات سردها الجمعي ــ بحكايته. سواء أكانت هذه الحكاية هي حكاية غزو الهامش للمتن الاجتماعي اقتصاديا كما في **موسم الرياح**، أو جنسيا ومنطلقيا كما في **لجع السلعوة** أو ضميريا وموقفيا كما في **الصنم**.

وتتكون رواية **الصنم** من مجموعة فصول ـــ اثني عشر فصلا، أو بالأحرى دستة فصول ـــ يتعمد الكاتب ألا يرقمها ولا يعنونها، بل يكتفي كل مرة بكلمة "فصل" يكررها دون ملل على مدى "فصول" الرواية جميعها بطريقة تخرج بالفصل عن دوره التقليدي في بنية الرواية التسلسلية، وتضفي عليه دلالة جديدة يمتزج فيها المعنى الشعبي لكلمة "فصل" وهو الحكاية التي تتسم بغرابتها وطرافتها ولامعقوليتها معا، وقبل هذا كله باستقلاليتها وكليتها، بدلالة جديدة للفصل الذي يستخدم في صيغة "التنكير" وهو تنكير يؤكد استقلاليته وفرادته من ناحية، ويشير من ناحية أخرى إلى إمكانية التعامل معه في نوع من العزلة عن بقية الفصول. فكل فصل أقرب إلى الحكاية المستقلة في سرد مفتوح ترويه القرية كلها بشكل جمعي. وبرغم استقلالية الفصول، فإننا لا نشعر أننا بإزاء بنية "أبيسودية" أو حلقية تلفت نظرنا إلى استقلال كل فصل عن الآخر، وإنما بإزاء بنية تضافرية يؤازر كل فصل فيها بقية الفصول في عملية تراكم كيفي سردي لها أكثر من غاية واحدة. وهذه البنية الفريدة لاتقدم لنا نوعا جديدا من التراكم السردي ـــ يعتمد على مايدعوه كينيث بيرك بالتتابع الكيفي وهو غير التسلسل السببي أو التتابع المنطقي ـــ فحسب، ولكنها تطرح كذلك الصوت الجمعي باعتباره عددا من الأصوات الفردية التي لا يتميز فيها الفرد بفرادته، أو برغبته في لفت الانتباه لذاته، وإنما بقدرته على أن يندغم صوته في صوت الجماعة، وإقناعها يتبني ما يرويه لها.

وهذا هو منطق المصداقية السردية الجمعية، وهو غير منطق المصداقية السردية الفردية. لأن التبني الجمعي للفصول هو الأساس الذي تتخلق منه الطبيعة الأسطورية للسرد. فالأسطورة لاتبدأ في القرية من الميتافيزيقي، وإنما من المبالغات الريفية المعهودة، والتي سرعان ما تتبناها القرية وفق آليات اليقين الريفي المألوفة التي تبدأ برفض التصديق، ثم بالتحقق الجمعي من غرابة الحدث المروي قبل إضافته إلى رصيد الاستثناءات الخارقة من ناحية، وإلى رصيد معرفتها بالشخصية من ناحية أخرى. وهي معرفة تتنامى أسطوريتها كلما تراكمت الأحداث، وتعددت الفصول. وتوشك آليات اليقين هذه أن تكون المبدأ الذي يبني عليه الكاتب حركية السرد في كل فصل من فصوله. وهناك بالإضافة إلى هذا المبدأ السردي خاصية أخرى في بناء هذه الفصول توازي آليات اليقين وتناظرها، أو تعد في مستوى من مستويات التحليل تجليا من تجلياتها. فباستثناء الفصل الاستهلالي الأول، يعمد الكاتب إلى تقديم تلخيص جمعي مركّز لحادثة الفصل الأساسية في مطلع كل "فصل" في كلمات مفتاحية موجزة، مكتوبة ببنط طباعي مغاير لبقية الفصل. وهي سمة تؤكد حرص النص على تأكيد أواصر القربى مع السرد الشعبي الذي تقترن فيه عملية التشويق واستثارة انتباه القارئ بإشباع التوقع سلفا، ثم سرد التفاصيل التي تثريه، أو باستباق الأحداث لإرهاف التشويق بطريقة مغايرة، ثم سرد التفاصيل التي تكشف عن كيفية حدوث ما استبقه السرد. وهو منطق سردي يعد التعبير الأمثل عما دعوته بآليات اليقين الجمعي المألوفة في القرية، ويناظر هذه الآليات في بنيتها من حيث تقديم المقولة على براهين إثباتها السردية.

وتقدم رواية **الصنم** من خلال بنيتها الفريدة قرية مصرية غارقة في القدم، حتى توشك أن تكون موجودة منذ الأزل، ولكنها في الوقت نفسه قرية تسعينية انهارت فيها تراتبات العالم القديم، واستأثر فيها الهامشي بالاهتمام بعد أن قوض، بمنطقه المراوغ والملتبس معا، كل ما كان جوهريا في عالم القرية القديم. تقدم لنا هذه القرية بضمير المتكلم الجمعي "عندما

بدأنا نكبر بدأت أمهاتنا في الرحيل إلى بيوتهن أسفل شواهد القبور" (ص٩). وهل هناك أوقع في الكتابة عن القرية المصرية من الكتابة بضمير المتكلم الجمع والبداية بالموت؟ فالموت هو مدخلنا المعنوي للقرية، كما أن المقابر هي أول من يقابل الداخل إليها. وفضلا عن هذه البداية الموفقة، نجد أنها قرية كأي قرية مصرية أزلية يمر بها القطار دون أن يعيرها التفاتا، ويستحيل على أي إنسان أن يستدل على بيوتها من عند محطة القطارات. "فبيوتنا واقعة في حضن الصخرة الشاهقة. لذلك تذوب ملامحها في تكوين الصخرة فلا يكتشفها أحد أبدا"(ص١١). وكما تحدث الغرائب غير المتوقعة حدث أن نزل من القطار يوما في محطة القرية ولد غريب، هو مرز، لاتعرف القرية أصله أو فصله، توجه إلى القرية واستقر بها فأهلها طيبون

> وليس لهم في الشر، فلم يمانعوا في أن يعيش في نجعنا. لم يمانعوا على الرغم من أن سلوكه لم يكن سلوكا طبيعيا مثل سلوكنا. فهو لم يكن يلعب مطلقا. لم نسمع صوته مطلقا. لم يتكلم مطلقا. لم يضحك. لم يبك. حتى لم يبتسم. كان فقط مقطبا جبينه مثل رجل عجوز. وبتقطيبة جبينه هذه دخل قلوب أمهاتنا. سكن قلوبهن فأطعمنه من دجاجنا وخرافنا ومن ألبان أبقارنا وجاموسنا. (ص١٢)

هكذا، ومنذ الصفحات الأولى، تؤسس الرواية جمعية السرد، وعادية القرية، واستثنائية البطل مرز. هي استثنائية ضرورية لتأسيس البعد الأسطوري، فغير العادي وغير المألوف هو المقدمة الأولى للأسطوري والمعجز. وفي هذه الاستثنائية بعض ملامح التنشئة النبوية: أي تنشئة النبي أو العراف الذي يحرم من الأب أو الأم أو من كليهما، ثم يعاني من العجز والفاقة، ثم يتعرض لعدد من الاختبارات الاستثنائية ما يلبث أن ينجح فيها جميعا على غير توقع، مبرهنا عبر ذلك على قدرة خارقة أو نوع من المعجزات. ثم تحيل الرواية قصة هذا الوافد الجديد إلى النجع إلى جزء أساسي من مورثها الشعبي، وشاغل جمعي لنسائها:

> ولم تكن من حكاية لأمهاتنا عند تجمعهن في فرح أو في جنازة سوى حكاية قدوم هذا البائس إلى نجعنا، ومن أين جاء ومن أين أتى، ومن أمه، ومن أبوه. وهل هو ابن ناس أم ابن حرام. كن يتحدثن عنه ويمصمصن شفاههن حزنا عليه. كن يتساءلن كيف سيعيش بدون عائلة. كيف سيحيا من غير جذور. من سيعلمه. وإذا شب وفارت رجولته وطلب الزواج من سيقبل أن يزوجه؟ (ص١٣)

وستظل هذه الأسئلة مدارا للقص طوال الرواية وشاغله. وستطرح الرواية الإجابة عليها في مواجهة اليقين الجمعي الذي توصلت إليه القرية في شأن مرز وهو

> ذلك لأن هذا الطفل عندما كبر اكتشفنا أنه عبيط. تصرفاته كانت تقول هذا، والعبيط لا يعاتب، ولا يحاسب، لايؤخذ عليه، ولا يشعر بأن شيئا ينقصه. لذلك كان طبيعيا أن يعيش بسهولة ... ... لكن عندما كان يعمل أعماله المخبولة كنا نشعر وكأنه جثم على صدورنا ليزهق أرواحنا، مثل بيوتنا التي تكتم هذه الصخرة العملاقة أنفاسها فتكاد تموت. (ص١٣)

وفضلا عن طرح الرواية بقية فصولها على الوتر المشدود بين أسئلة الأمهات، واليقين بأن البطل "عبيط" فإنها وقبل نهاية فصلها الأول تعادل تصرفاته "المخبولة" بتصاريف الطبيعة، أو بالصخرة الرازحة فوق بيوت القرية تكاد تخنقها.

وتقدم بقية فصول الرواية أجوبتها على أسئلة الأمهات القلقة على مستقبل مرز وقد أصبحت كل أمهات القرية "أماً جمعية" له. فقد حرمته الرواية من الأم ووضوح الأصل من ناحية حتى تجعل كل أمهات القرية أماً له من ناحية أخرى. ويقدم لنا الفصل الثاني في محاولة للإجابة على آخر الأسئلة التي طرحتها الأمهات ـــ وبنية السرد الأسطوري تبدأ عادة من آخر الأسئلة وتتناسى أوائلها ـــ واقعة زواجه الأسطورية، وممن؟ من أجمل جميلات القرية، وبنت الحسب والنسب فيها: جوهرة. وهي بالفعل جوهرة مكنونة لا يكشف عن معدنها ولا تبوح بسرها إلا لهذا الغريب/ العبيط/ العراف/ النبي. ويكشف لنا هذا الفصل المهم عن طبيعة النقلة السردية من الطقسي إلى الأسطوري، فأثناء طقس تزويج طهبج لابنته، وهو طقس يقوم فيه مرز بدوره الاعتيادي في حمل صواني الشاي والسجائر والشيش، ولكنه في الوقت نفسه طقس غير اعتيادي، لأنه جلب إلى النجع الطبالين والزمارين من خارجه. خلبت الموسيقى، وخاصة عزف المزمار، الألباب، وصدح المزمار بالنغم "صدحا خفف رؤوسنا للدرجة التي جعلتنا نشعر بها تنفصل عن أجسادنا وتطير"(ص١٦)، و"صال المزمار وجال وطار منه النغم إلي البنات الملتفات حول العروسة، وتلوى بينهن متضوعا مثل المسك" (ص١٧) حتى أدار رأس جوهرة فرقصت وسط الرجال:

> نزل الزمار أمامها على إحدى ركبتيه وأخذ ينفخ، ومزماره يميل مع ميلات وسط الجسد الفائر. ورؤوسنا الدائخة رأت صدح المزمار كلاما، ورأت ارتعاشات الجسد الفائر كلاما. رأينا حوارا!!. يقول المزمار: بحبك، يقول الجسد الفائر: عارف. المزمار يهمس: عاشق، يتلوى الجسد: وأنا مالي. (ص١٧)

ويتصاعد هذا الحوار في كريشيندو نغمي حركي صامت، تغيب معه جوهرة عن الواقع المحيط به أو تلغيه.

> تميل جوهرة وتتأرجح، وفي ميلها تغيب فترفع يدها إلى عبَّ جلابيتها

> وتقبض بشدة وتجذبه جذبة واحدة قوية، فتتمزق جلابيتها وتسقط إلى ثرى الساحة. والطبول تهيج والمزامير تصدح، والدماء غلت في أوردتنا. وجوهرة ترقص بقميص لا يكتم الأسرار. وجوهرة في غيبوبتها تجن فتمزق القميص الفتان. (ص١٩)

وترقص عارية ويجن النجع كله بفتنتها، ويندفع أبوها حومة صارخا "بتي! بتي!! آه يابتي!! بترقص، بترقص عريانه وسط الرجال!!"(ص١٩). ونزعها من وسط الرجال، واتجه بها صوب النهر، وعرف الجميع أنه سيقتلها غسلا لما ألحقته به من عار، ومشت القرية كلها وراءه وقد أقرت بحقه في قتلها، فـ " هيا بته وهو أبوها، وهو حر!"(ص٢٠)، وبدا وكأن تسليم الجميع بحقه في قتلها هو نوع من المشاركة الصامته في القتل. وداس حومة "بقدمه على عنق جوهرة التي كانت تشخر لتتنفس، وسكينه في يده اليمنى مشرعة نصلها" (ص٢٠)، والقرية تشاهد، أو بالأحرى تشارك في صمت أو بالصمت نفسه في فعل القتل. وفجأة خرج مرز من بين الجميع "كثور هائج متجها إلى حومة المنحني على ابنته، ودفعه بقوة، وضربتنا الدهشة. مرز!! مرز المقطوع الذي لا نعرف له أصلا ولا فصلا يدفع حومة، ويسقطه على الأرض. وزعق مرز. زعق!! نعم زعق: أنا طالب إيد بتك منك"(ص٢١).

هذا التكرار لكلمة زعق ثلاث مرات ـــ وكأن الجماعة لاتصدق ما رأت من هول كسره لكل الأعراف والمواضعات ـــ والتكرار نوع من التعزيم، هو الذي ألجم ألسنة الجميع، وأخضعهم مع صدمة المفاجأة لمعجزة مرز. لأن ما حققه مرز في تلك اللحظة ليس أقل من معجزة بأي معيار من المعايير. هي معجزة من حيث قلبها للأعراف الاجتماعية رأسا على عقب، ومن حيث قلبها لمنظور التصور الريفي كذلك. ومرز بتصرفه الجريء ذاك هو الذي دفع الأب ـــ وقد هاج في بداية الأمر وهاجم مرز بسكينه، التي أخذ طعنتها في كتفه ـــ إلى أن يضعف ويترك السكين، وأن يزوج ابنته لمرز الذي درأ الموت عنها وستر عريها، أو بالأحرى الذي فهم نداء هذا العري ودلالته العميقة. ستر عريها لا بالقتل، كما هي العادة في القرية، وإنما بالخلق والحب وطلب الزواج بها. ويكتسب هذا الزواج دلالات متعددة في النص وقد تم بهذه الصيغة التي يمتزج فيها الطقس الديونيسي الذي أطلق بالموسيقى جسد جوهرة الفائر من عقاله، بطقس الفداء، حيث افتدى مرز جوهرة وتلقى الطعنة القاتلة بزنده نيابة عنها، وأنقذها من الموت، بطقس الخلق عندما أخذ مرز جوهرة أليفة له وقد وهبها بفعله الجسور ذاك الحياة من جديد، بعد أن حكمت عليها أعراف النجع المتخلفة بالموت، أو بالأحرى قتلتها من خلال تواطئها بالصمت مع الأب. لكن أهم دلالات هذا الزواج الذي تتضافر فيه كل هذه الطقوس البدئية أو الأصلية archetypal الدالة هو أنه يحقق منذ بداية الرواية النقلة من الطقسي إلى الأسطوري؛ لا من خلال تجاهل الطقسي أو التغاضي عن أهميته، وإنما من خلال تكثيف دلالاته في هذا التراكب والجدل الفعال بين الطقوس البدئية المهمة والانطلاق بها إلى أفق المعجزة: معجزة الخلق من جديد.

وفي الفصل الثالث يتعرض مرز لامتحان آخر، بعد أن فدى ابنة الحسب والنسب وبنى بها. وهذا الامتحان يكرس منطق التناول الأسطوري الذي يقلب المواضعات الواقعية والاجتماعية الراسخة. فبعد أن قلب بزواجه من جوهرة أحد أعراف القرية التي ترى التحرر،

وانفلات الجسد من عقاله في لحظة وجد، نوعا من العار الذي يستحق العقاب، بينما رآه هو نوعا من التعبير الحر عن الرغبة في الانعتاق والتحقق، لايستطيع أن ينصاع لقانون الثأر المتخلف فيها. فعندما ضربه سعود

> في الساحة الواسعة أمام المسجد، ضربه أمام كل الناس في وسط البلد. صفع وجهه فأسقط عمامته من على رأسه، ودفسه بقدمه في وركه فأوقعه على التراب وبهدله. مسح بكرامته الأرض. ومرز لايفعل أكثر من أنه يكتفي بمحاولة تخفيف قوة اللكم واللكز بذراعيه. والعجيب أن سعود جسده ضئيل جدا، ولو أن أحدنا نفخ الهواء تجاهه سيطيره. إلا أن مرز فقط قام وأخذ ينفض الغبار عن هدومه وهو يمضي ناحية بيته. وتعجبنا من سكوت مرز. (ص٢٤)

فهو سكوت يقلب أعراف النجع في رد الضربة ضربتين، والثأر لكل إهانة أو شبهة إهانة. لكن مرز لا يسكت فحسب، بل يترك البلد ويرحل. وتذهب جوهرة في صباح اليوم التالي إلى بيت سعود تتحداه أن يخرج لها، وتخبره، والبلدة معه بأن مرز ترك البلد لهم، وأنها ستأخذ بثأره فما أشد ألمها لفراقه "إطلع ياسعود الكلب وأنا أوريك! مرز ساب لك البلد وهج، آآه يا مرز"(ص٢٥). فلايجرؤ سعود على الخروج من داره لمواجهتها. وتمضي أيام يعود بعدها مرز بصندوق غريب لم تر القرية مثله من قبل. يتوجه به أولا إلى بيت سعود، يلقي على بابه بحجر، فيخرج سعود، ولما يفتح مرز صندوقه، يختبئ سعود، ويخرج مرز من الصندوق كمانا، وعصاه، ويبدأ بالعزف على كمانه. إنه يرد الإهانة بالتسامي عليها، وبعزف الموسيقى أمام دار خصمه، فيطرح بذلك نغمة جديدة كلية في ساحة القرية وفي واقعها معا.

وتتوالى بعد ذلك فصول الرواية بطريقة يتخلق بها الأسطوري من الطقسي، وتأخذ الغرابة بعدا جديدا يكسر المألوف ويسائله. ففي الفصل الرابع يزرع الأرض التي يملكها وردا، فتفوح منها روائح طيبة لم تعرفها القرية من قبل، ويشمها أناسها لأول مرة في حياتهم. فكما رأوا في كمانه أول "كمنجة" في حياتهم، ها هم يشمون في ورده أول ورد في النجع. وفي الخامس ينقذ النجع كله من الإهانة بعدما تمرغت كرامته في الوحل، ويبث في فريقه الحميّة عندما تعرض للهزيمة في كرة القدم أمام فريق النجع المجاور، وإن صوب دائما خارج المرمى كلما انفرد به أو أتيحت له فرصة التسديد عليه، وكأنما عن عمد. ولكن بعد أن ينتزع من الفريق المهاجم احترام قريته، وبعد أن يجبرهم على اتخاذ موقف الدفاع طوال النصف الثاني من المباراة بعدما اشترك هو فيها. ومع ذلك فإن النجع لايشكره ولا يعترف بفضله، وإنما يذكر أن "اللحايوة" بعد أن اعتراهم الوجوم والصمت إزاء هجمات الفريق بعد الروح التي بثها مرز فيه، "مضوا بعد أن تركوا لنا هزيمة ثقيلة منكرة، سببها ابن الكلب مرز الذي أضاع أهدافا لا تضيع، ولم يستطع أن يحرز ولو مجرد هدف واحد"(ص٣٩). منطق القرية المقلوب هذا هو المنطق الذي لا يستطيع أن يفهم سر تعمد مرز ألا يسدد نحو الهدف، وألا يحيل هزيمتهم نصرا، بل يحيلها فحسب إلي هزيمة مشرفة بعد أن كانت هزيمة مكللة بالعار. فآخر ما يريد مرز أن يحققه هو أن يصبح بطلا وفق قواعد البطولة المألوفة في القرية، لأن بطولته من

نوع تسعيني جديد مغاير كلية للمنطق السائد والمألوف. وهي أيضا من نوع ميثولوجي جديد كذلك تتراكم عبره الاستثناءات حتى تكون منطقا مغايرا.

ويوشك الفصل السادس أن يكون الفصل الوحيد الذي يجترح فيه مرز فعلا بطوليا بالمعنى التقليدي الذي تفهمه القرية، لأنه يخلص فيه القرية من شر القرموط المتوحش الذي لم يستطع عناتيل البلد فضل والحر وضيف وإمام التصدي له، لأنهم "كلهم كادت أرواحهم تروح، فالقرموط متوحش ومتحصن في القنطرة التي تخترق الجسر"(ص٤٣) ويزاول في حصنه المنيع ذاك أعماله التي تثير الرعب في قلوب أهل القرية. يجرح جاموسة مندور ويلتهم أوزة مباركة ويقتل كلب موهوب. وحاول كل رجال البلد أن يصطادوه وفشلوا. ولكن مرز تمكن بطريقته العبقرية الفريدة من اصطياده. ورأته القرية كلها "وتزلزلت لمرأى القرموط قلوبنا. كان ضخما في حجم برميل من براميل الغاز"(ص٥٠)، لكن بطولة مرز في هذا الشأن تلفها السخرية منذ البداية، ولا يتصور أحد في النجع نجاحه فيما أخفق فيه عناتيله، لذلك تبدو حينما تتحقق وكأنها عمل غريب، تلفه نغمة من التهكم الشفيف والسخرية، وإن كان مدعاة لفرح الجميع وتحررهم من بطش القرموط العاتي.

ويطرح الفصل السابع مدى اختلاف مرز عن بقية أبناء النجع من المتزوجين في تعامله الحسي مع زوجته جوهرة. ويبدأ اكتشاف هذا الاختلاف أيضا كأمر خارق لاسبيل إلى تصديقه، كأسطورة تحكى لأنها غير قابلة لأن تعاش أو تصدق: "لقد قال لنا أخونا بدر من قبل أنه رآه يلعق كل جسدها مثل كلبة تلعق جروها. لقد قال بدر هذا الكلام فعلا من قبل ولم نصدقه"(ص٥٣). ويذهب رجال النجع في طقس من طقوس التلصص الجمعي على ممارسة مرز للجنس مع زوجته، ولكن بعد أن يقدم لنا النص طريقة رجال النجع في التعامل مع نسائه عامة، وطريقتهم في حبهن خاصة وهي طريقة بالغة الجفاف والجلافة. ثم يطرح هذه الطريقة في مواجهة الرؤية الجمعية لطقس التوله الحسي في جوهرة وهو طقس تتعلم منه البلدة كيف يكون الوصال مع النساء، طقسا ديونيسيا رائعا. ألم تبدأ علاقته بها برقصة تحرير الجسد من ربقة التقاليد والأعراف الخانقة؟ وإذا كان هذا الفصل بدأ كأمر خارق لا سبيل إلي تصديقه، فإنه ينتهي كأمر خارق لا سبيل إلى حكيه كذلك، فليس في طاقة النجع، ولا حتى في لغته المفردات الملائمة لحكي ما دار، وبالتالي ليس لديه القدرة على التعلم منه. لذلك ينتهي هذا الفصل وقد تفتتت اللغة ذاتها وتشظت المفردات في عجزها عن التعبير. فبعد التعرف على استجابة الجمع المتلصص لما يشاهده من تمهيد بالتقبيل والتحسيس، لانعرف من استجابته لبقية الفعل شيئا، بل وندرك علاوة على ذلك عجزه عن سرد ما يراه لأسباب تتدرج من التحريم، إلى العجز عن الإدراك، إلى عدم احتياز اللغة القادرة على وصف مايدور: "بعد ذلك عمل مرز الذي لايحكى فعلا كما قال فزاع. لقد مد يديه إلى ركبتيها، ثم بهدوء باعد ما بين ساقيها، و... و... و... به!! به!! به!! به!!! به به به به، يخرب بيت أبوك يا مرز!"(ص٥٨). وتفتت اللغة ذاك سمة من سمات عجز الوعي عن الإحاطة بالأسطوري أو الاستجابة له بطريقة منطقية.

ومع هذا العجز ندخل في منطقة الأسطوري كلية، وهي بالطبع أسطورة ذات طابع تهكمي ساخر، لأنها بنت زمنها التسعيني الردئ. ففي الفصل الثامن تستجيب السماء لدعاء مرز العبثي على مندور بأن تدوسه طائرة، عندما تهبط طائرة بالفعل في حقل مندور

وتقتله. ويمهد الفصل لظهور الطائرة بالحديث عن الطائرة الوحيدة التي يعرفها النجع، وهي طائرة رش المبيدات على حقول القطن. ويصف كيف تجلب في أثرها الذعر والموت. حيث

> أزيزها الهادر يضرب حمامنا فيختبئ في أعشاشه. والماعز تتقلقل في الحظائر ويعلو ثغاؤها وهي تنظر للسماء بعيون مملوءة رعبا. والعصافير من الأشجار إلى الهواء، تدوخها رائحة المبيد المعربدة في الجو فتقع على الأرض ... في اليوم التالي نمر على ضفاف الترعة "المرّة" فنرى السمك طافيا على المياه ميتا بأعداد لا حصر لها ولا عد، وبين أشجار القطن نرى مئات العصافير الصغيرة ملقاة وراكدة، وعشرات من طيور الحمام الجبلي والقمري والهداهد والقرادين والغربان والبوم نائمة على ظهورها متيبسة وعيونها مفتوحة وسوائل لزجة متسربة من جوانب مناقيرها. (ص٦٠)

هذا الموت له في النص أكثر من وظيفة. فهو يمهد للموت الذي سينشر ظلاله على بقية الفصول التالية، لتنتهي الرواية بالموت كما بدأت به. وهو يذكر القارئ بتبدل واقع القرية المصرية. وهذا بعض من ذاكرة النص الداخلية التي تموضعه في الزمن التسعيني، فلم تكن هذه الظاهرة ـــ ظاهرة رش المبيدات بالطائرات ـــ معروفة في النجوع قبل هذا الزمن التسعيني ومستحدثاته الأمريكية الخرقاء التي تنشر الموت في كل مكان.

لكن الرواية تريد في الوقت نفسه ـــ وكأنها حريصة على تخفيف وقع الموت الرازح في هذا الواقع التسعيني الردئ ـــ أن تلف وقعه في غلالة من المفارقات العبثية والسخرية والتهكم الشفيف. إن موت مندور الذي دهسته الطائرة في هذا الفصل مكتوب بخفة دم شديدة، تجعل النجع كله يقف مشدوها من شدة العجب والمفارقة:

> مستحيل، هذه هي الكلمة التي تأججت في صدورنا. مستحيل، كل هذه السماء بكل ما فيها من عظمة وجلال تلبي فورا طلب رجل معتوه مثل مرز. السماء بكل عظمتها وجلالها تلبي طلب رجل لايصلي، ولا يصوم، ولايزكي، ولايحج! السماء بكل عظمتها تستجيب لرجاء رجل ليس وراءه سوى الكمنجة والحبحبة في زوجته، والنوم عليها علنا في كرم النخيل! (ص٦٤)

هنا تطرح الرواية التزمت المتمثل في الصيام والصلاة والحج والممارسات الشكلية للطقوس الدينية في مواجهه روح الحياة في ألقها الديونيسي نفسه المتجسد في الموسيقى وممارسة الحب في قلب الطبيعة. ولاغرو أن تنتصر السماء للأخير دون الأول، حتى ولو تجسد هذا الانتصار، لحدة المفارقة، بالموت، لأن الموت هو الوجه الآخر للحياة.

وبهذا الفهم للموت لابد أن نقرأ الفصل التاسع الذي تموت فيه جوهرة موتا شاعريا

تلخصه لنا الجملة المفتتح في هذا الفصل: "نظرت إليه وأغلقت عينيها. وهو صمت بينما دمعه يولول. وعصفور شارد وقف على أوتار الكمنجة ونقرها، فانبعثت نغمة ملتاعة" (ص٦٧)، فهو موت تعبر عنه لغة الصمت ولغة الموسيقى، وحدهما. لذلك يرفض مرز نواح اللواتي قدمن من نساء البلدة يصرخن كعادتهن في لطم الخدود وشق الجيوب، وحسو التراب على الوجوه. ويهددهن "عليا الطلاق لأضرب اللي تصرّخ"(ص٧٠)، ولا يمنعه هذا من البكاء الحار على جوهرة، ومن الصلاة عليها بطريقته الخاصة المغايرة لطريقة أهل القرية في الصلاة على موتاهم في المسجد. فلما دخل الجمع الصلاة بدونه قدم هو إلى المسجد بكمانه

> وكنا في تكبيرتنا الثالثة عندما فعلها فعلا. وصدحت الأنغام! أنغام حزينة، أنغام حزينة حزينة، أنغام دامعة مولولة. أنة أنغام شاربة من الحزن ومرتوية. ونحن في صلاتنا بهتنا، وفي نفوسنا قلنا: كمنجة في الجامع!!؟ ... ... وبدا لنا في هذه اللحظة أننا لسنا في عالمنا، وإنما نحن في عالم مسحور. وأن جوهرة لابد أن تجيب هذه الأنغام الراجية وتعود مرة أخرى إلى الحياة. ورأينا استعدادات العودة واضحة في لفائفها. واستعددنا لقيامها. (ص٧٣)

وتحدث المعجزة، لا بعودة جوهرة للحياة، وإنما بإدراك أهل النجع الذين كانوا يحملون جثمانها أن عودتها ممكنة، وأنها قد ردت بالفعل على نداءات مرز الملتاعة عليها. ويدفع هذا الإدراك "أنا" النجع الجمعية إلى التسليم بأن جوهرة من حق مرز ميتة، كما كانت له حية، وأنهم لن يستطيعوا أن يواروا جثمانها التراب، فيتركوها له، وقد عجزوا عن حملها، فيحملها على كتفه ويمضي، ويرفض دفنها ويعود بها إلى بيته.

وبهذا الفعل تكتمل الأسطورة باليقين الجمعي في حقيقتها. وبتصديق معجزة أن مرز الذي أنقذ جوهرة من الموت مرة، قادر على استنقاذها من براثنه مرة أخرى. لذلك تترك الجماعة الجثة له، يعود بها إلى بيتهما المشترك، وتتردد في الفصل العاشر قصص حول عودة جوهرة للحياة؛ "وقال ليل: معدي في العصاري ع المصرف، وببص على سباتة مرز، لقيت جوهرة قاعدة ع المصطبة"(ص٧٦). وتذهب الجماعة في الصباح وتجد أن مرز قد حنط جوهرة وأجلسها على مصطبة داره في لفائفها البيضاء. وكأنما يرتد بالسرد من جديد إلى زمن مصر الفرعونية القديمة حينما كان العشاق يحنطون معبوداتهم. فحزن مرز على جوهرة فريد وأصيل وجميل. وفي الفصل الحادي عشر تكتمل فصول العودة بالأسطورة إلى حضن الزمن الفرعوني القديم، حينما ينحت الصخرة المهولة المخيفة المشرفة على القرية في صورة تمثال لجوهرة يجسدها في إطلالتها الدائمة على القرية. وبهذا التمثال "الصنم،" صنم العنوان، الذي استغرق صنعه عدة سنين، تكتمل فصول الأسطورة التي لايزال النجع يتأملها غير مصدق:

> هل هذا الذي فعلته من أجله يستحق أن يعمل لها هذا العمل الأغرب من الخيال؟! كيف قدر وحده على عمل كهذا؟! رجال كل النجوع لو تجمعوا لن

يقدروا. وكيف بهذه الدقة؟ فالذي نراه لايختلف مطلقا عن رأس جوهرة. الملامح هي هي، تقطيبة جبينها، رأسها المائل ميلة الدلال، عيونها الواسعة، شعرها المنسدل، هو وجه جوهرة يطل علينا منيرا بالنور الذهبي الذي تشعه شمسنا التي لم تشرق بعد. يطل علينا مالئا الأفق، ومضيئا. (ص٨٤)

هذا الشعاع الذي ينعكس على وجه جوهرة قبل أن تطلع الشمس يردنا من جديد إلى معجزة الفن الفرعوني في معبد فيله الشهير، حيث تسطع الشمس على تمثال رع قبل شروقها، وكأنه يأذن لها بالشروق. وكأن مرز قد أحال جوهرة بهذا التمثال إلى تجسيد عصري لرع أو لآتون بهذا التمثال المعجز الضخم، الفرعوني بكل معنى الكلمة. لا يكتشفه النجع في اكتماله المبهر إلا بعد شروق الشمس، إذ يجد فيه

جوهرة صخرية بحجم الصخرة المهولة. جوهرة عملاقة واقفة وراء غلالة ضبابية، واضعة يدها اليمنى في خصرها، ويدها اليسرى على صدرها. وبدت في وقفتها جميلة الجميلات، كلها غنج. وسطعت الشمس فانهارت غلالة الضباب، وبدا لون بشرتها القمحي نابضا بالحياة، وطرحتها ترف على كتفيها وجلابيتها الناصعة. ورضخنا لانبهارنا. وتساءلنا: كيف قدر هذا المجنون على عمل كل هذه الروعة؟! (ص٨٥)

وتبلغ الروعة بالنجع كله مشارف الجنون، حينما يصبح التمثال/ الصنم مصدر أصوات تنادي على مرز كلما داعبته الريح، فتداعب الأصوات خيالات القرية، وهي ترى مرز قد عاد إليها خيالا يجرجر قدميه بعدما أفنى سنوات عمره الباقية ينحت لها هذا التمثال المعجزة. وفي الفصل الثاني عشر، والأخير، يموت مرز ميتته الفريدة كمسيح مصلوب على الطريق إلى الحقول، طريق الترعة "المرّة." ولا تدفنه القرية في مقابرها كما تفعل مع الجميع، وإنما تدفعه إلى الترعة ليتلقاه ماؤها، كما تلقى أوزوريس من قبله. لكن أوزوريس الجديد ذاك لم يمت إلا بعد أن خلد إيزيس في هذا التمثال الفرعوني المعجز.

هذه الفصول كلها هي فصول تأسيس البعد الأسطوري للحدث وللشخصية وللقرية المصرية كلها. فقد استخدم السرد في هذه العملية كل الأدوات من استخدام أسماء غير واقعية غريبة، مثل "القبة" و"النبحة" والشيخ "قرون،" إلى استعمال تفاصيل مغرقة في غرابتها ولكنها مغرقة في ريفيتها في الوقت نفسه. لأن عنصر التغريب والتهويل الذي يعد أحد سمات التفكير الريفي الأساسية وجد هنا معادله السردي الدقيق. فقد سار القص دوما في هذه الرواية الجميلة على الخيط الرفيع بين المعجزة والتهريج، دون أن يسقط في أيهما، وإن ظل الأسطوري هو شاغله الأساسي الذي لا محيد عن الوعي بأهميته، حتى نتمكن من سبر أغوار مستويات المعنى المتعددة في الرواية. إذ تبدو هذه الرواية على السطح وكأنها بإزاء قصة عبيط القرية، وقد كتبت قصة عبيط القرية منذ بدايات القصة المصرية في "الشيخ سيد العبيط" لمحمود تيمور، وحتى "الشيخ شيخة" ليوسف إدريس. ولكن الفرق بين هذه

الرواية وما سبقها من كتابات، ليس فارقا زمنيا فحسب، ولكنه فارق موضوعي ومنطلقي كذلك. يتطلب من القارئ التريث عنده، وإعادة قراءة هذه الرواية لاكتشاف تمايزها وخصوصيتها في هذا المجال.

بعد أن تناولت روايتين تعمدت أن تكونا مختلفتين أشد الاختلاف: أولاهما كتبتها امرأة عن المدينة، بينما الثانية كتبها رجل عن الريف، وإن وحّدت تيمة الموت بين العملين، لابد من ربط التحليل النقدي للروايتين بالواقع الذي صدرتا عنه. وإذا كان من اليسير أن نربط رواية نورا أمين بمتغيرات الزمن الانفتاحي في مصر - لأن الرواية ليست بأي حال من الأحوال تجربة في السيرة الذاتية أو في علاقة الكاتبة بأبيها، بقدر ما هي في التحليل الذي قدمته لها تجربة في استعادة واحدة من كاتبات هذا الجيل للزمن الذي عاشته منذ ولادتها عام تولي السادات الحكم، وحتى كتابتها للرواية عام ١٩٩٨، ورصدها لوقع الانفتاح المدمر على أسرة مصرية من الطبقة الوسطى، ورقشها لتفاصيل هذا الواقع في أديم النص بمنطق الكتابة التسعينية الجديد - فإن الربط بين رواية **الصنم** ومتغيرات هذا الزمن الردئ ليس بالدرجة نفسها من الوضوح. ذلك لأن ولع النص بتأسيس البعد الأسطوري في الكتابة وطبيعة سردها الذي نجح في اقتناص منطق السرد الريفي والارتفاع به إلى ذرى شعرية شيقة دفعه في الوقت نفسه إلى أن يخفي في طواياه محددات علاقته الوثيقة بالزمن الذي صدر عنه. فعلاقة العالم السردي في **الصنم** بما يدور في الواقع الاقتصادي والسياسي تبدو للوهلة الأولى وكأنها غير موجودة. لكن هذه الرواية وهي تؤسس البعد الأسطوري في كتابة القرية لا تغفل عن موضعة هذه القرية في سياقها التسعيني، ولا عن تسجيل عدد من متغيراتها الأساسية الكاشفة عما انتاب الواقع المصري نفسه من تدهور؛ بل إنها تكشف لنا بطريقة عفوية بارعة لا عن آثار الانفتاح الدامية على القرية المصرية فحسب، وإنما عن آثار العولمة عليها، وما جرته على واقعها من موت وخراب.

إنها تسجل لنا منذ بدايتها هذا الفقر المدقع الذي تعيش فيه القرية، وهذا اليتم الشديد الذي يعاني منه بطلها برغم أنه مترع بالحيوية والحياة. فقد أصبحت حياة القرية المصرية في التسعينات أشد قسوة وتقشفا مما كانت عليه من قبل، وربما كان هذا أحد مبررات البعد الأسطوري في الكتابة. لأن التردي في حمأة الفقر الشديد لا يتيح تصويره الواقعي الانفلات من قبضة الانفعالية الصارخة، ولذلك كان لابد من الارتفاع فوق مستوى الواقعية نفسها إلى هذا المستوى الأسطوري. هذا علاوة على أن الرواية تحفر في أديم تفاصيلها عددا من ملامح التغير، أو بالأحرى التشوه الذي انتاب القرية المصرية تحت وقع ما جرته سياسة الانفتاح وما تبعها من تبعية وتفريط. ففي فصلها الثامن وبطريقة تبدو لنا وكأنها عابرة، ولكنها في حقيقة الأمر دامية، تسرد علينا الرواية آثار ما جلبته الطائرات الأمريكية إلى القرية من خراب. فالمبيدات التي ترشها هذه الطائرات فيها هي من النوع الذي يعرف من يقرأ وصف آثاره على طيور القرية وحيواناتها وأسماكها أنها ممنوعة دوليا، ولكنها تباع وتستخدم في دول العالم الذي كان يسمى ثالثا، والذي أصبح مرتعا خلفيا لمخلفات العولمة ونفاياتها الكيماوية القذرة. ألم تسع الولايات المتحدة من قبل لدفن نفاياتها النووية في صحارينا؟ وها هي طائراتها تلقي مبيداتها الكيماوية الممنوعة على قرانا دون أن يتحرك أحد، بل إن حادث قتل الطائرة لمندور ليس حادثا اعتباطيا، لأنه يجسد القتل العرضي البطيء وغير المنظور الذي يمثله اقتحام هذه الطائرات الأمريكية لريف مصر.

وتقدم الرواية في الفصل السادس – الذي يقوم فيه مرز باصطياد القرموط العاتي الذي أعيا الجميع – أدوات القرية البسيطة والفريدة للتعامل مع ما يحيق بها من أخطار. فطريقة اصطياد القرموط البدائية بمحاصرته في موقعه عند انحسار مياه الترعة عنه، ومنعه من الانتقال مع الماء المنحسر، هي طريقة إنسانية بسيطة تطرحها الرواية في مواجهة مبيدات الموت الأمريكية التي ترشها الطائرات فتقتل الزرع والضرع. إن الرواية كلها مهتمة بتحدي كل ما يحيق بالقرية من أخطار، ولكن بمنطق القرية الإنساني البسيط، ومنطق أحمقها المحبوب مرز لأن قصته هي في مستوى من مستوياتها قصة تحدي كل تقاليد القرية العتيقة، وترقيق مشاعر أهلها بالحب والورد والموسيقى، وطرد الخرافة والموت من سمائها التي يحوم فيها باستمرار طائر الانفتاح المشئوم مع تحويم طائرات المبيدات الممنوعة دوليا، والمسموح بها عولميا، بعدما استباحت العولمة الحدود الوطنية والكرامة الإنسانية معا. وهي في الوقت نفسه قصة الارتداد بهذه القرية إلى أصلها الفرعوني القديم الذي أقام تلك التماثيل العملاقة، ولكنها ليست تخليدا للملوك هذه المرة، وإنما تخليدا للحب والتحرر الديونيسي من التقاليد العتيقة والبالية.

الشعرية والنزعة المضادة للغنائية

بعد أن تعرفنا على طبيعة العلاقة المعقدة بين الرواية التسعينية الجديدة والواقع الذي صدرت عنه، وحددنا بعض سماتها السردية، وما تكشف عنه من دلالات، ثم تناولنا بشكل مفصل روايتين من أحدث رواياتها بالدرس والتحليل، علينا أن نتناول الآن شعرية هذه الرواية الجديدة،[٦١] إذ يحدد رالف فريدمان في كتابه **الرواية الشعرية** السمات التي تميز هذا النوع من السرد بأنها:

> نقل اهتمام القارئ من الشخصيات والأحداث إلى البنية الشكلية للنص، وتحويل المشهد الطبيعي للقص إلى نسيج من الصور، والشخصيات إلى تجليات للذات. فالرواية الشعرية لا تحدد أساسا بالأسلوب الشعري أو النثر المخملي ــ فكل رواية قد تحلق إلى مثل هذه الذرى اللغوية أو تنطوي على مقاطع يصاغ فيها العالم على شكل صور ــ إنما الرواية الشعرية هي التي تنهض على بنية فريدة تتجاوز التطور السببي والحركة الزمنية للسرد ضمن سياق القص وبنيته. إنها جنس أدبي هجين يستخدم الرواية ليشارف بها وظائف القصيدة.[٦٢]

وهذه الطبيعة الهجينة هي التي تتسبب في بعض إشكاليات تلقي هذه الرواية، وتصيب قارئها الذي اعتاد السرد التقليدي وتطوره السببي بالإحباط واضطراب التلقي. لأنها تجهض التوقعات التقليدية التي اعتاد أن يتلقى بها العمل الروائي. لكن أهم ما ينطوي عليه هذا التعريف هو فصل شعرية الرواية عن بلاغية اللغة وغنائيتها. وتعريفه للظاهرة الشعرية أو حتى الغنائية في الرواية على أساس بنية السرد نفسه، والمنطق الذي يتحكم في علاقات مفرداته. ويؤكد فريدمان أن "ما يميز الرواية الشعرية بشكل أساسي عن غيرها من الكتابة

غير الشعرية هو مفهوم مختلف للموضوعية "objectivity" فلم تعد الموضوعية عندها ــ كما هوالحال في الرواية التسعينية الجديدة ـــ هي موضوعية مضاهاة الواقع أو محاكاة تجلياته الخارجية، أو الخضوع لمنطقه الذي يزداد كل يوم عبثية وغرابة. وإنما هي موضوعية تسعى إلى صياغة العلاقة بين الإنسان والعالم صياغة جمالية لها منطقها الروائي الخاص، ولغتها التعبيرية المتفردة.

فقد أدرك الكاتب الجديد، بحدسه قبل وعيه أن الخيط الرفيع بين التجربة المعاشة والتجربة المكتوبة قد تعرض للوهن بل الانمحاء تحت وقع ضربات الاستقصاءات المتتالية للعملية الإدراكية ذاتها ودوافعها وطبيعتها المعقدة. فقد بددت هذه الاستقصاءات الوهم القائل بأن هناك تجربة وهناك تعبيراً أدبياً عنها، يقترب منها حينا، ويبتعد عنها حينا آخر، ولكنه يظل مغايرا لها في جميع الأحيان. إن التجربة ذاتها، وبعد الدراسات الشيقة لطبيعة اللغة كأداة للتفكير في العالم وخبرة تجاربه وإدراكها وصياغتها، وليس كمجرد أداة للتعبير عنها، قد تعرضت لانقلاب جذري في تصورنا لها. فالتجربة، أي تجربة، لا يمكن عقلنتها أو حتى خبرة ممارسيها لها خارج اللغة وبدونها. فاللغة لا تعبر عن التجربة وإنما هي التجربة ذاتها، هي المعادل الموضوعي لها، والتجسيد المتعين لكل تفاصيلها. هي التجلي الوحيد ربما للتجربة لأنه بدونها لا يمكن الحديث عن أي تجربة خارجها. فالكتابة هي المحك الأول والأخير للتجربة، حيث تصبح الكتابة الحفر/ الكتابة الخلق/ الكتابة الحياة/ هي التجربة المعاشة ذاتها وليس مجرد التعبير الأدبي عنها. وحينما تنمحي المسافة بين التجربة والنص، يصبح النص بنفس خطورة التجربة، فتنهض في وجهه مقارع التحريم والتجريم والمراقبة. وهذا الوعي الحدسي تارة، العقلي أخرى، بوثاقة العلاقة بين اللغة والتجربة هو الذي يتطلب منا التمييز بين اللغة الغنائية وبين الرواية الشعرية باعتبارها بنية روائية متفردة.

فاللغة التي تواضع كثيرون على وصفها بالغنائية واستحسان معاظلاتها البلاغية قد تكون هي أبعد اللغات عن الشعرية بالمفهوم الروائي للرواية الشعرية. لأنها في حقيقة الأمر ليست لغة شعرية على الإطلاق، وإنما ما يدعوه غسان كنفاني باللغة العمياء. ويعرِّف كنفاني هذه اللغة العمياء بموضعتها في سياق الهزيمة العربية أولا، ثم الحديث عن سماتها بعد ذلك:

> لقد ولدت في المنطقة خلال السنوات العشر الماضية ما نستطيع أن نسميه لغة عمياء. وليس ثمة شيء يستخدم في حياتنا اليومية أكثر من هذه اللغة العمياء. لقد باتت الكلمات التي لا قيمة لها إلا إذا كانت معبرة، لاتعني شيئا على وجه التحديد. إن التعريف لم يعد موجودا. وبات لكل كاتب قاموسه الخاص، يستعمل كلماته على ضوء فهمه الخاص لها. وهو فهم غير متفق عليه، ولذلك فهي لا تعني شيئا. ... يبدو أننا في حاجة ماسة إلى إعادة القيمة للكلمات، كتعاريف محددة تعني شيئا متفقا عليه. وهي خطوة كانت لازمة لجميع شعوب العالم في أواخر القرن التاسع عشر وهي على عتبة انطلاقها نحو العصر.(٦٣)

ويربط غسان كنفاني هذه اللغة التطريبية العمياء بالهزيمة والعجز وسوء القصد:

> صار بالوسع أن يستخدم إنسان ما اللغة ليستر عجزه، أو ليخفي مقصده. وصار بين أيدينا الآن تراث من اللغة العمياء التي أفقدت الحوار قيمته الفعلية، ومن الممكن أن تستخدم لأغراض متناقضة في وقت واحد. إن الاختباء وراء غموض الكلمات هو سلاح أساسي للذي يشعر بعجزه عن تحقيق هدفه أو الذي لا هدف على التحديد لديه.(٦٤)

فالكلمات العاطلة من الدلالة ليست مجرد كلمات زائدة عن الحاجة فحسب، ولكنها أساسا وفي الوقت نفسه أدوات لتمييع الرؤية وطمس الحقيقة وتكريس العجز.

غير أن أهم إضافات غسان كنفاني في هذا المجال هو ربط هذه اللغة العمياء بفكر أعمى مثلها، يسميه بـ"الفكر الغنائي الذي يستبدل الوضوح بالتغني، ويرشو غياب الهدف بالكلمات الطنانة التي ترضي الشاعرية الموجودة في أعماق كل منا دون أن تزيد في رؤياه. إن هذه اللغة العمياء قد تكون في نهاية التحليل مبعث اطمئنان أولئك الذين يخشون التغيير."(٦٥) والواقع أن هذا التصور لغنائية اللغة والذي يطرحه غسان كنفاني في هذا المقال تصور مهم للغاية، لأنه يفصل الغنائية عن الشعرية، ويربطها بالميوعة والترهل والعماء. وهذا هو الحال في كثير من النماذج الروائية التي حُسبت خطأً على الشعرية ــ مثل جل أعمال إدوار الخراط الأخيرة ــ بينما الغنائية فيها من هذا النوع الذي يحدده كنفاني والذي يستبدل الوضوح بالتغني أو التطريب اللفظي، ويرشو غياب الهدف بالكلمات الطنانة التي لامعنى لها. أما شعرية الرواية، فإنها ترتبط عندي بتغير البنية الروائية ذاتها، وما تنطوي عليه البنية من محتوى شعري بالمعنى العميق لهذا المصطلح. لأن للبنية الروائية ذاتها محتواها الذي يصبغ كل محتوى آخر بصبغته الدامغة، ومن هنا فإن شعرية الرواية الحقة تستمد خصائصها من بنية النص، وليس من شقشقات اللغة ومحسناتها البديعية.

فالرواية الشعرية الحقة تسعى إلى صياغة العلاقة المعقدة بين الإنسان والعالم بشكل شديد الخصوصية، ولكنه يتسم جماليا بالموضوعية، بل يصبح هذا التجسيد هو موضوع الموضوعية ذاته. فبدلا من أن تجد كليتها وقدرتها على الاستيعاب الشامل للتجربة في تقليدها للأحداث، فإنها تستوعب الأحداث بشكل يهضمها ثم يعيد إنتاجها في نسق من الصور.(٦٦) ذلك لأنها تحول التوقعات السردية التي تعتمد على التعاقب السببي إلى صيرورة شعرية تعتمد في بنيتها على ما يدعوه كينيث بيرك بالتتابع الكيفي qualitative progression بنبيته الجدلية، والذي يختلف منطقيا وبنيويا عن التتابع السببي أو المنطقي ببنيته التعاقبية.(٦٧) ذلك لأن الرواية الشعرية، برغم اشتراكها في كثير من الخصائص مع الشعر، فإنها تبني عالمها فوق قاعدة سردية أي روائية خالصة، وتسعى إلى بلورة عالم الكاتب السردي مستهدفة توصيله للقارئ. ولا يتجسد هذا العالم الروائي باعتباره عالما يستعرض فيه البشر ما يجري لهم، وإنما باعتباره رؤية شعرية للعالم صاغها الكاتب في شكل بنية روائية متفردة.(٦٨) وهي بنية تنأى بطبيعتها الشعرية ذاتها عن النزعات

التعليمية أو الدرامية، بالرغم من أنها قد تستخدم بعض أدواتهما وتعيد دمج هذه الأدوات في المواضعات الشعرية، بصورة لايمكن التعرف معها على أصولهما التقليدية: "فما يحدد الرواية الشعرية ليس استخدامها لأنماط أو صيغ روائية محددة سلفا، وإنما استعمالها الشعري للأنماط السردية التي وجدها الكاتب مستخدمة بالفعل في الرواية أو صاغها من بعض المواضعات الموجودة بها."(٦٩)

وهناك جانب آخر بالغ الأهمية في تعريف فريدمان للرواية الشعرية يتعلق بعدد من الخصائص المميزة للنص الروائي التسعيني، ألا وهو الجانب المشهدي أو المكاني في جماليات هذه الرواية الجديدة. ذلك لأن فريدمان يؤكد أن

> الشعري يتميز تقليديا عن الملحمي أو الدرامي بتلقيه كتعبير تلقائي عن المشاعر أو كصيغة مكانية، بمعنى أن القارئ يتعامل مع الشعري كما يتعامل المشاهد مع اللوحة المعلقة أمامه. إنه يرى تفاصيل بالغة الرهافة في تجاورها، ويتلقاها ككل.(٧٠)

وهذه الخاصية المشهدية من أشد الخصائص تميزا للرواية التسعينية الجديدة عن غيرها من الروايات التقليدية التي يتلقاها القارئ خطيا وبطريقة تعاقبية. وهي خاصية شديدة الالتصاق بما أدعوه بجماليات الفسيفساء التي تكتسب جمالها من تشظي جزئياتها وتكامل هذه الجزئيات في تزامن تلقي القارئ لها. فالتشظي لاينفصل في جماليات الفسيفساء عن التكامل المشهدي الذي لايمكن بدونه الإلمام بجمالية المشهد الكلية، والذي تفتقد الجزئيات بدونه جمالياتها، بل وتبدو وكأنها جزئيات قبيحة لا جمال فيها. لأن من ينظر إلى كل جزئية على حدة من الجزئيات الصانعة للوحة الفسيفسائية لايستطيع أن يقرأها باعتبارها وحدة لها جماليتها المستقلة على الإطلاق. وما يثري التجاور في جماليات التشظي تلك أنه لا ينطوي فحسب على تجاور الأشياء والتفاصيل والصور، وإنما يتجاوزها إلى تجاور صيغ الوعي الفردي ومحتويات الشعور الجمعي على السواء.

ومن هنا كان لهذه الجماليات محتواها الذي يكسب هذه الجزئيات الصغيرة التي همشت، والتي تبدو وكأنها عاطلة عن كل جمال إذا ما شوهدت على حدة، وتعامل معها المتلقي على أنها كاملة في ذاتها، نوعا من الكرامة الجمالية الجديدة التي ترد إلى الفرد المهمش العاجز المقهور شيئا من إنسانيته. وينطوي هذا كذلك على اعتراف شجاع بأن الفرد وحده عاطل عن كل جمال، وأن الجمال الحق كامن في هذا التجاور المبني على التعدد والتغاير والتباين. فقد اكتشف الكاتب التسعيني الجديد أهمية التعدد والتغاير والتفرد، أهمية "أن تتحدث من موقعك على خريطة الجنوسة والعرق واللغة والجيل والطبقة الاجتماعية وشبكة العلاقات المترسبة في اللاوعي. فالإنسانية العامة univrsality اليوم ـــ كما يقولون ـــ هي الخصوصية والتفرد singularity."(٧١) لكن هذا النص التسعيني الجديد اكتشف أيضا ـــ وهذا واحد من أهم اكتشافاته ـــ أن وعي الإنسان المقهور يقع دائما في غواية قيم أعدائه، وهي غواية تزداد سطوة استهوائها، وتعقيدات تجليات هذا الاستهواء،

كلما ازدادت حدة العداوة. ولذلك فإنه يقاوم هذه الغوايات بتجنب جل صيغ البنى التقليدية وكل مواضعات الحذلقة التقليدية، لا في استراتيجيات السرد وحسب، وإنما في بلاغيات اللغة كذلك، من أجل أن يكتب قهره بجلاء ووضوح نادرين. أي أن يكتبه بطريقة سردية شعرية بحق.

فالتحول الأساسي من الأنا الشعرية في القصيدة إلى البنية الشعرية في الرواية يتم من خلال خلق نوع جديد من الخيال الروائي.

> ويعمل الخيال الشعري للروائي بطريقة مغايرة لنظيره لدى الشاعر. فالعالم الذي يبدعه من المادة المتاحة له والخبرات التي يعيشها يتحول إلى لوحة ـــ منظومة من الصور والموتيفات ـــ للعلاقات التي تحكم الظروف الاجتماعية إنتاجها في الرواية العادية، علاقات السبب والنتيجة، والمخططات التي تخضع للتعاقب الزمني. وفي نفس الوقت تكتسب الشعرية في الرواية دلالات لا تنطوي عليها في الشعر. ... ففي الرواية، كما هو الحال قطعا في الشعر الملحمي، يطرح السرد المتواصل بعدا إضافيا، وهو أن الصيرورة الشعرية تمتد وتتواصل، لأن الأنا الشعرية هي في الوقت نفسه البطل الروائي الذي يعيش التجربة السردية بصورة يتحول معها موقف الشاعر إلى فعل معرفي.(٧٢)

لكن حيرة الكاتب التسعيني وبطله الكيانية تفت في عضد هذا الفعل المعرفي باستمرار. والواقع أن الامتداد والتواصل الناجمين عن سيطرة البعد السردي يتيح للتوتر في الرواية الشعرية أن يتبلور، وهو التوتر النابع من التباس العالم المصاغ في آن واحد في نسيج من الصور، التي تكتسب دلالاتها من التزامن والتجاور، وحركة سردية يعتمد منطقها على التتابع الزمني في صورته الخطية والتعاقبية.

وهذا التوتر الروائي الشعري هو التوتر السائد في الرواية التسعينية الجديدة. فعلى العكس من تقاليد الرواية الغنائية التي يستعيض البطل فيها عن الأحداث بالاستقصاءات الداخلية والتهويمات الباطنية، وينسحب فيها من العالم الخارجي ليجعل عالمه هو العالم الداخلي والشعوري، نجد أن الرواية التسعينية الجديدة تقدم في عدد كبير من نماذجها البارزة بطلا دائب الحركة. يغرق نفسه في الأحداث بصورة لايبقى لديه معها أي وقت للتهويمات الشعورية أو الاستقصاءات الباطنية. هو في كثير من النصوص مدار السرد ومركزه. لا بالطريقة الذاتية التي تتسم بها الغنائية الباطنية، وإنما بطريقة موضوعية أقرب إلى ما يدعوه فريدمان بالبطل الرمزي symbolic hero؛ "فالبطل الرمزي في الرواية الشعرية يناظر الأنا في القصيدة. فهو علّة العالم الروائي كله، وهو مصدر فضاءاته وأنسجته النسقية وأحداثه وشخصياته."(٧٣) لكن هذا البطل الرمزي يتشح في رواية التسعينات الجديدة بمسحة من التصور الرومانسي الذي يفترض تماهي البطل مع الكاتب بصورة تتراجع معها الموضوعية الدرامية، دون أن تحل محلها الذاتية التي نجدها في روايات الغنائية الذاتية. فيختلف بذلك

عن البطل المنكفئ على ذاته في الرواية الغنائية والذي تشغله حياته الداخلية التي يسعى لتقطيرها في صيغ روحية وأشكال بلاغية. فذلك نوع من البطل السلبي الذي يعيد خلق تصوراته بطريقة رمزية يسيطر معها على عالم الصور التي يشعر بمسئوليته عن وجودها. أما بطل الرواية التسعينية فإنه يسعى لتمحيص كل ما يقع تحت وعيه من جزئيات وأحداث بطريقة أقرب إلي الحياد والموضوعية منها إلى أي شيء آخر كما رأينا في **الوفاة الثانية لرجل الساعات** وقد يصل هذا التمحيص حد اجتراح الأسطورة كما هو الحال في **الصنم**، أو التغني بالذات من خلال النص كما هو الحال في رواية **كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد** لسعيد نوح،(٧٤) ، و**وشيش البحر** لأماني خليل،(٧٥) و**مشتهيات** لسهام بدوي،(٧٧) و**غادة الأساطير الحالمة** لمحمد العشري،(٧٧) و**شارع فؤاد الأول** لفؤاد مرسي،(٧٨) و**دارية** لسحر الموجي، أو المغامرة بتلك الشعرية الجديدة في أفق الفانتازيا التهكمية الخالصة كما هو الحال في **مدينة اللذة** لعزت القمحاوي. ولكنها في جميع الحالات ومهما اختلفت اجتهاداتها شعرية مناهضة للنزعة الغنائية التقليدية، وقادرة على إرهاف وعينا بحق، وتعميق إحساسنا بتلك الحالة المبهظة التي يعيشها مجتمعنا في نهاية القرن العشرين.

الهوامش

(١) محمود عبد الفضيل، "التقدم التكنولوجي والتناقضات الجديدة في القرن الحادي والعشرين،" مجلة **المصور**، عدد ٣٨٨٣، ١٢ مارس ١٩٩٩، ص ٦٥.

(٢) أبوزيد راجح، "الإنسان والمكان: القاهرة نموذجا،" **مصر: نظرات نحو المستقبل، الآمال والمخاطر** (القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر،١٩٩٩)، ص ص ١١١-١٣٣.

(٣) راجع في هذا الصدد:

David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford: Basil Blackwell, 1989) 204.

(٤) أبوزيد راجح، **المرجع السابق**، ص ١٢٢.

(٥) **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

(٦) **المرجع السابق**، ص ١٢٣.

(٧) **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

(٨) ليس من المصادفة أن يتم كسر هذه المحرمات في الواقع السكاني أولا قبل انتهاكها في النص الأدبي. لأن انتهاك حرمة الموتى، والذين يتمتعون بقدر من القداسة في التراث المصري منذ المرحلة الفرعونية وحتى الآن، هو الذي مهد لانتهاك عدد من المحرمات الأخرى الأقل حرمة من حرمة الموتى في النص الأدبي التسعيني.

(٩) أبوزيد راجح، **المرجع السابق**، ص ١٢٤.

(١٠) راجع رواية رؤوف مسعد **بيضة النعامة** (بيروت: دار رياض نجيب الريس للنشر، ١٩٩٤)، ص ٢٠٢.

(١١) أبوزيد راجح، **المرجع السابق**، ص ١٢٦.

(١٢) راجع:

Jean François Lyotrad, *Postmodern Fables*, Georges Van Den Abbeele, trans. (Menneapolis: U of Minnesota P, 1997) 17-32.

(١٣) جان فرانسوا ليوتار، **المرجع السابق**، ص ٢١.

(١٤) **المرجع السابق**، ص ٣١.

(١٥) راجع:

Seamus Heaney, "The Sense of Place," *Preoccupations: Selected Prose 1969-78* (London: Faber & Faber, 1980) 135.

(١٦) كما في حادث الأقصر الشهير، وغيره من أحداث الهجوم على السياح الأجانب.

(١٧) راجع القسم الثاني "فرحة: الأحد ١٧ سبتمبر ١٩٧٨ من رواية محمود حامد **أحلام محرمة**، التي نشرت ضمن سلسلة "أصوات أدبية" (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠)، ص ص ٩١-١٣٠.

(١٨) راجع مثلا روايات نجيب محفوظ الواقعية الأولى من **خان الخليلي** وحتى الثلاثية ستجد أن هذه الروايات تجسد لنا ما تنطوي عليه هذه العلاقة من مخاطر بالنسبة لأبناء المدينة الأولى ومحاولتهم اجتياز حدودها وعالمها الضيق إلى المدينة الثانية وإغواءات عالمها الجديد المفتوح، كما حدث مثلا لبطلي **زقاق المدق** حيث تعهرت حميدة وقتل عباس الحلو في المدينة الجديدة.

(١٩) راجع رواية مي التلمساني **دنيازاد** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧).

(٢٠) منى برنس، **ثلاث حقائب للسفر** (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ١٩٩٨).

(٢١) مصطفى ذكري، **الخوف يأكل الروح** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٨).

(٢٢) مصطفى الناغي، **دم فاسد** (القاهرة: مطبوعات الجراد، ١٩٩٨).

(٢٣) عادل عصمت، **هاجس موت** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٥).

(٢٤) حسني حسن، **اسم آخر للظل** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٥).

(٢٥) وائل رجب، **داخل نقطة هوائية** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٦).

(٢٦) منتصر القفاش، **تصريح بالغياب** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧).

(٢٧) إبراهيم فرغلي، **كهف الفراشات** (القاهرة: ١٩٩٨).

(٢٨) محمد حسان، **عباد القمر** (القاهرة: دار حور، ١٩٩٩).

(٢٩) مصطفى ذكري، **هراء متاهة قوطية** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧).

(٣٠) سنتناول النقلة من المعرفي إلى الكياني بشيء من التفصيل في قسم تال من هذه الدراسة.

(٣١) أحمد غريب، **صدمة الضوء عند الخروج من النفق** (القاهرة: نوارة للترجمة والنشر، ١٩٩٦).

(٣٢) في برنامج باللغة الإنجليزية شاركت في إعداده للبرنامج الثالث في هيئة الإذاعة البريطانية عن حالة الشعر والرواية المصرية في التسعينات وحاورت فيه عددا كبيرا من الكتاب والشعراء، أشارت

نورا أمين إلى حالة الحصار في الحاضر تلك، وقد أصبحت هذه الجملة عنوانا للبرنامج كله.

(٣٣) جان فرانسوا ليوتار، **المرجع السابق**، ص ١٨.

(٣٤) راجع محمود عبد الفضيل، "التقدم التكنولوجي والتناقضات الجديدة،" نفس الصفحة.

(٣٥) راجع مقال الدكتور محمود عبد الفضيل، "حق العمل وحق الكسل،" **المصور**، عدد ٣٨٨٤، ١٩ مارس ١٩٩٩، ص ٦١.

(٣٦) **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

(٣٧) للمزيد من التفاصيل راجع كتاب

N. J. Rengger, *Retreat from the Modern: Humanism, Postmodernism and the Flight from Modernist Culture* (London: Bowerdean Publishing Company, 1996) 7-50.

(٣٨) هذا هو عنوان رواية محمود حامد الأولى، صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، في القاهرة ١٩٩٧.

(٣٩) هذا هو عنوان رواية شحاته العريان الأولى، صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، في القاهرة ١٩٩٨.

(٤٠) هذا هو عنوان رواية سيد الوكيل الأولى، صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، في القاهرة ١٩٩٦.

(٤١) هذا هو عنوان رواية عزت القمحاوي الأولى، صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، في القاهرة ١٩٩٧.

(٤٢) هذا هو عنوان الرواية الأولى لنورا أمين، صدرت عن دار شرقيات، في القاهرة ١٩٩٧.

(٤٣) هذا هو عنوان الرواية الأولى لميرال الطحاوي، صدرت عن دار شرقيات، في القاهرة ١٩٩٧.

(٤٤) للمزيد من التفاصيل راجع:

Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage Books, 1970) 217-43.

(٤٥) في **هاجس موت والرجل العاري** التي صدرت عن دار شرقيات بالقاهرة عام ١٩٩٨.

(٤٦) راجع روايتيه **اسم آخر للظل والمسرنمون** وقد صدرتا عن دار شرقيات بالقاهرة عام ١٩٩٥ و١٩٩٨.

(٤٧) راجع مجموعته القصصية **صحراء على حدة** صدرت عن سلسلة "الكتاب الأول" (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، عام ١٩٩٥)، وروايته البديعة **استعراض البابلية** (القاهرة: دار النهر، ١٩٩٨).

(٤٨) عبدالحكيم حيدر، **ورد الأحلام** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧).

(٤٩) أشرف الخمايسي، **الصنم** (القاهرة: سلسلة "أصوات أدبية" عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩)، وهذه هي الطبعة التي تشير الدراسة إلى صفحاتها داخل النص.

(٥٠) أحمد أبوخنيجر، **نجع السلعوة** (القاهرة: سلسلة "أصوات أدبية" عن الهيئة العامة لقصور

الثقافة، ٢٠٠٠).

(٥١) سمير المنزلاوي، **موسم الرياح** (القاهرة: سلسلة "أصوات أدبية" عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨).

(٥٢) سمير غريب علي، **الصقار** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)، **وفرعون** (كولونيا ألمانيا: دار الجمل، ٢٠٠٠).

(٥٣) ياسر شعبان، **أبناء الخطأ الرومانسي** (القاهرة: سلسلة "أصوات أدبية" عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠).

(٥٤) هدى حسين، **درس الأميبا** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).

(٥٥) مي التلمساني، **دنيازاد** (القاهرة: دار شرقيات للنشر، ١٩٩٧).

(٥٦) نجوى شعبان، **الغر** (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٩).

(٥٧) سحر الموجي **دارية** (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٩).

(٥٨) راجع:

Philip Brian Harper, *Framing the Margin: The Social Logic of Postmodern Culture* (Oxford, Oxford U P, 1994) 3-29.

(٥٩) صدرت الرواية عن هيئة قصور الثقافة بالقاهرة ضمن سلسلة "أصوات أدبية"، عام ٢٠٠٠، وهذه هي الطبعة التي تشير الدراسة إلى صفحاتها داخل النص.

(٦٠) بهيجة حسين من أغزر كاتبات التسعينات إنتاجا، ربما لأنها أكبر منهن قليلا. فقد نشرت حتى الآن أربع روايات هي **رائحة اللحظات** (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٢)، **وأجنحة للمكان** (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٥)، **ومرايا الروح** (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٧)، **والبيت** (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٩).

(٦١) للمزيد من الاستقصاءات النظرية المغايرة حول الرواية الشعرية ومقومات الشعرية العربية في الرواية راجع دراسة فريال غزول "الرواية الشعرية العربية نموذجا لأصالة الحداثة" التي نشرت في **قضايا وشهادات**، عدد ٢ (صيف ١٩٩٠)، عن مؤسسة عيبال للنشر، ص ص ٢٢٩-٢٤٩.

(٦٢) راجع رالف فريدمان، **الرواية الشعرية**:

Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Woolf* (Princeton, New Jersey: Princeton U P, 1963) 1.

(٦٣) غسان كنفاني، "أفكار عن التغيير واللغة العمياء" وهي محاضرة ألقيت في ١١ آذار (مارس) ١٩٦٨ ضمن سلسلة محاضرات لمناقشة هزيمة ١٩٦٧، ثم نشرت بعد أكثر من عشرين عاما في مجلة **الهدف**، العدد ٩١٩ في ١٧ يوليو ١٩٨٨، ص ص ٤٦-٤٩، والعدد ٩٢٠ في ٢٤ يوليو ١٩٨٨، ص ص ٤٣-٤٥.

(٦٤) **المرجع السابق**، ص٤٩.

(٦٥) **المرجع السابق**، ص٤٩.

(٦٦) راجع، رالف فريدمان، **الرواية الشعرية**، ص ٣.

(٦٧) راجع:

Kenneth Burke, *Counter Statement* (Berkeley: California U P, 1968) 123-49.

(٦٨) راجع، رالف فريدمان، **الرواية الشعرية**، ص ٨.

(٦٩) **المرجع السابق**، ص ٣.

(٧٠) **المرجع السابق**، ص ٦.

(٧١) جان فرانسوا ليوتار، **المرجع السابق**، ص ٧.

(٧٢) رالف فريدمان، **الرواية الشعرية**، ص ٢٧١.

(٧٣) رالف فريدمان، **الرواية الشعرية**، ص ٧٢

(٧٤) سعيد نوح، **كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد** (القاهرة: سلسلة "إبداعات" التي تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦).

(٧٥) أماني خليل، **وشيش البحر** (القاهرة: سلسلة "الكتاب الأول" التي تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨).

(٧٦) سهام بدوي، **مشتهيات** (القاهرة: سلسة "أصوات أدبية" التي تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧).

(٧٧) محمد العشري، **غادة الأساطير الحالمة** (القاهرة: سلسلة "إبداعات" التي تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩).

(٧٨) فؤاد مرسي، **شارع فؤاد الأول** (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٩).

شعرية الخط:
مقابلة مع منير الشعراني

فريال جبوري غزّول

منير الشعراني فنان معروف عربياً وعالمياً بإبداع لوحات خطية مرهفة وشاعرية. درس على يد كبير خطاطي الشام وتخرّج في كلية الفنون الجميلة بدمشق، قسم الزخرفة (شعبة التصميم الزخرفي). عمل خطاطاً ومصمماً فنياً للكتب والمطبوعات، وصمم عدة خطوط جديدة، وله كتابات في النقد الفني والفن العربي-الإسلامي، وكراسات لتعليم خطوط (الرقعة، النسخ، التعليق، الديواني، الثلث، الكوفي) منشورة في بيروت وتونس. وشارك كمستشار فني في أعمال الموسوعة العربية العالمية، وكتب مداخل الخط العربي وأعلامه فيها. ساهم في العديد من المعارض الجماعية، وأقام معارض فردية في الوطن العربي وفي أوروبا. أعماله متواجدة في مقتنيات في مختلف أنحاء العالم من أمريكا إلى الهند. صدر عنه كتابان بالعربية والفرنسية وكتب عنه فنانون ونقاد من أمثال يوسف عبدلكي وعلي اللواتي وحسين بيكار وحسن سليمان. وقد تمت هذه المقابلة المخصصة لمجلة **ألف** تحريرياً في خريف ٢٠٠٠.

فريال غزول: كيف أصبحت خطاطاً ذا اتجاه خاص في زمن تتراجع فيه الكتابة الخطية وبالتالي فن الخط ومحوريته في الثقافة العربية؟

منير الشعراني: أود أولاً أن أميّز بين الكتابة الخطيّة، وبين اللوحة الخطيّة، فالكتابة الخطيّة مرتبطة ارتباطاً صرفاً بوظيفة محددة. وظيفة نفعية قد تكون مجمّلة لكنها تقف دون وظيفة الفنون العليا، أما الخط العربي فينطلق – كغيره من الفنون – من كينونة شعرية المبدع، يسمو بها ويجلو كامنها لتخاطب العين والقلب والعقل والوجدان، لذا فأنا لا أرى أن تراجع الكتابة الخطية يمكن أن يطفئ الجذوة الشعرية الكامنة في مكنون نفس مبدعة قدح فن الخط زنادها. ولا أرى أن تراجع فن الخط ناتج عن تراجع الكتابة الخطية. إن التراجع منظومة تحاصرنا حلقاتها، إنه لوكيميا تتفشى في شعريتنا، في كل مساربها، فنية كانت، أم أدبية، أم فلسفية، أم علمية، أم معرفية، أم اجتماعية، لكن قلباً قوياً ما زال يمدّ بعض خلايانا الحية، وأنا أحسب أنني جزء من هذه الخلايا.

في البداية كنت مشدوداً في طفولتي إلى الرسم والخط العربي، ولقيت تشجيعاً من الأسرة والمدرسة مما ساعدني على استخراج مكنون نفسي الذي صقله تتلمذي على الخطاط المبدع بدوي الديراني كبير خطاطي الشام منذ كنت في العاشرة من عمري وحتى وفاته بعد خمس سنوات (١٩٦٧). كنت أعي دروس قلمه جيداً، وما له من فضل في إتقاني قواعد الخط وموازينه حتى أصبحت خطاطاً مجددا، لكنني لم أكن قد وعيت بعد أن قبساً من حريته

كان قد كمن في أعماقي ليؤجج فيّ الشعرية وروح الإبداع. طيلة ترددي على مكتبه لم أرَ لوحة من عمله منقولة عن الأسلاف، وحينما كنت أعرض عليه تركيباً خطياً كان يناقشه من خلال علاقاته الخاصة والإمكانيات الجمالية الكامنة فيه مشيراً إلى مواطن القوة والضعف، ثم يقول: "المستقبل أمامك فلا تتعجل. أتقن القواعد ثم افعل ما يحلو لك". وها أنا اليوم أفعل، مدركاً أن الجهل والتخلف والضحالة والغرور لا تؤهل أحداً لأن يكون مبدعاً حراً في أي من المجالات.

لقد اخترت طريقي منذ ذلك الوقت، تعلمت الكثير من عملي المبكر كخطاط، مشيت بثبات وثقة صوب الهدف. دخلت كلية الفنون الجميلة، وتخصصت في التصميم الجرافيكي بناءً على قناعة عميقة شكلتها الدراسة والتجربة بوحدة الفنون وترابطها، وبأن الخط العربي لم يتوقف عن التطور إلا بعد أن حيل بينه وبين التفاعل مع الفنون الأخرى، وأقفل باب الاجتهاد فيه، ذلك الباب الذي كنت مصراً على اختراقه لانتزاع حريتي في البحث عن حلول لمسائل واجهتني كثيراً في تعاملي مع الخطِ العربي. وكانت دراستي للفن، وفهمي لجوهره، رافداً مهماً غذّى قناعتي بأن الحرية حياة الفنان ودعامة التطور، وسدد خطواتي في مواجهة تيارات ثلاثة كانت تستلب شعرية المبدعين وحريتهم في الارتقاء بالخط واللوحة الخطية. أول هذه التيارات هو تيار الخطاطين التقليديين المحافظين، أما التيار الثاني فهو تيار المصورين الذين تربوا في كنف الكليات الفنية الغربية وتعاملوا مع الخط العربي على أنه مهنة تقليدية أو تراث فني في أفضل الأحوال، وتمثّل التيار الثالث بالحروفيين الذين توفرت النوايا الحسنة للكثيرين من روادهم، لكنهم ظلوا - خلافاً لما توهموه - أسرى للمفهوم الغربي للوحة ومدارسه الفنية التي تتلمذوا عليها، فلم يحل حسن نواياهم دون تحول التيار الذي كانوا رواده إلى بديل مزيف، وعثرة في وجه أية محاولة حقيقية لتطوير اللوحة الخطية العربية. كان علي أن أتحرر من سطوة هذه التيارات، وأن أعمل على فك أسر الخط العربي من القوالب التي جُمّد فيها منذ العصر العثماني، وبدأب النمل وإصراره، وبقوة المعرفة والبحث، وبتحقيق الانسجام بين رؤيتي وأعمالي الفنية استطاعت أعمالي أن تقنع جمهوراً واسعاً متعدد المشارب وكثيراً من النقاد والفنانين التشكيليين، والخطاطين الكبار، بالإضافة إلى أنها حركت الراكد في دواخل كثير من الخطاطين الذين حاربوني "سراً" في البداية فأصبحوا يثمّنون عملي بعد ذلك.

فريال غزول: كيف تنظر إلى الموروث الفني في الحضارة العربية الإسلامية وموقع الخط فيه؟

منير الشعراني: نظر كثير من النقاد العالميين إلى الفن العربي-الإسلامي على أنه فن تجريدي، وعارضهم نقاد آخرون عرب وأجانب من منطلقات مختلفة، وأنا أنظر إليه كفن تجريدي، لكنه تجريد من نوع فريد. إنه تجريد لا يتعامل مع الواقعي والملموس، ولا مع التجليات الظاهرة للطبيعة والكائنات والإنسان، بل هو تجريد شعري يقوم في الأساس على موضوعات فكرية وفلسفية وذهنية، تنطلق من الجوهر أو المبدأ الكلي الخفي الذي تسري قوانينه على الوجود بكلياته وجزئياته، ويتعامل بشكل جدلي مع الجلي والخفي، والظاهر والباطن، الأمر الذي ينعكس على علاقة المحتوى والشكل، فالمحتوى هو الباطن الخفي الذي يحكم عناصر الشكل، والشكل هو الظاهر الجلي الذي يقود إلى المحتوى، وهكذا علاقة الجزء

بالكل. إنه تجريد يستلهم النظام الخفي لقوانين الطبيعة، لا تجلياتها الظاهرة: تجريد يستلهم دقة النظام الذي يحكم الكون والوجود بأسره بشعرية عميقة، فيصبح الإتقان غاية، والتناسق والانسجام والتوازن والتكامل والوحدة ضرورة في العمل الفني ليشعر الإنسان إزاءه بالسكينة والهدوء والطمأنينة وبالأناقة والجمال، وهذا ما سعى إليه الفنان في ظل الحضارة العربية-الإسلامية، هذا ما سعى إلى تحقيقه في العمارة والخط والنسيج والأعمال الخشبية والمعدنية والخزفية وغيرها.

ونُظر إلى الفن العربي-الإسلامي على أنه فن وظيفي. وهل كان الفن يوماً بعيداً عن الوظيفية؟ لكن وظائفية الفن العربي-الإسلامي تتميز عن وظائفية الفنون الأخرى، بل هي إحدى خصوصياته البنيوية المنبثقة عن فلسفته الجمالية، لكنها تتجاوز الوظيفة التقليدية للفن لتوحّد بين الوظيفة الجمالية والوظيفة النفعية بشكل يرتقي بالثانية إلى مرتبة الأولى، ليشمل الفن الناس جميعاً وكل نواحي حياتهم العامة والخاصة، من دور العبادة والمستشفيات والدور والقصور، إلى الأثاث واللباس والأدوات والسلاح والحلي، وإلى كل ما يحتاجونه في حياتهم العامة والخاصة من أشياء، وكل ما يحيط بهم، ليتحقق الانسجام والتناسق والنظام والدقة والإتقان والجمال في حياتهم، وتنتظم العلاقة بينهم وبين محيطهم، كما تنتظم العلاقة بين عناصر الكون جميعاً.

والخط العربي، القاسم المشترك الأعظم للفنون العربية-الإسلامية، هو التجريد الأرقى، بل هو تجريد التجريد، وهو جامع للوظيفتين النفعية والجمالية كأرقى ما يكون الجمع بين هاتين الوظيفتين، إنه يجمع جمالية المحتوى إلى جمالية الشكل، جمالية المعنى والمبنى، يتعامل مع العقل والفكر والمعرفة بشكل بصري راقٍ ينفذ إلى القلب من خلال العين.

ولقد ساعدت بنيته، وما يتمتع به من مرونة وطواعية، وقابلية للمد والرجع والاستدارة والتزوية والتشابك والتداخل والتركيب، وما فيها من اختلاف في الوصل والفصل على ارتقائه من خط للكتابة الوظيفية فحسب إلى فن جميل يتميز عن غيره من فنون الخط بقدرته على مسايرة التطورات والخامات. والخط العربي يعتمد فنياً وجمالياً على قواعد خاصة تنطلق من التناسب بين الخط والنقطة والدائرة، وتُستخدم في أدائه فنياً العناصر نفسها التي نراها في الفنون التشكيلية الأخرى كالخط والكتلة وعلاقتهما بالفراغ، لينتج جماليته المستقلة عن مضامينه والمرتبطة بها في آن واحد. ومن خلال نمطيه الأساسيين المنحني الطياش، والهندسي، اللذين ينفرد كل منهما بخصوصيات جمالية، يستطيع الفنان خلق نوع من الإيقاع نتيجة التضاد بين الأجزاء والألوان، وما يحققه ذلك من إحساس بصري بالنعومة والخشونة والتكامل الفني الناتج عن التوزيع الإيقاعي، مع تحقيق الوحدة في العمل الفني ككل، يضاف إلى ذلك تجريديته التي تمنح الفنان الحرية اللازمة للتشكيل، لذا استحق الخط العربي أن يكون قاسماً مشتركاً لكل الفنون العربية-الإسلامية التي استعارت طابعه الجمالي المنطلق من التناسب بين الخط والنقطة والدائرة.

فريال غزول: تبدو أعمالك أحياناً وكأنها امتداد للتراث وأحياناً أخرى وكأنها خروج عليه. كيف توفق بين الالتزام بالمدارس الخطية والقواعد المتعارف عليها في بنية الخط وبين الجنوح الفني إلى اللامألوف والمدهش؟ هل تعتبر لوحاتك تأويلاً للقديم، أم إعادة تركيب له من

لبناته ومفرداته، أم انطلاقاً من الأصول في اتجاه مغاير؟

منير الشعراني: هل يمكن لنا أن نقبض على لحظة أو فترة أو زمن محدد لنعتبر ما تم إنجازه فيه هو تراث فئة أو جماعة أو شعب أو أمة؟ أنا لا أظن ذلك. لم يستطع أحد أبداً أن يحدد بدء العطاء الإنساني، ولا يستطيع أحد أن يحبس الزمن ويضع سدوداً لحظية في سياق تسلسله. لذا فإني أنظر إلى كل ما يضاف حتى لحظة موتي على أنه تراث لي، وأنا أعتقد أن ما نطلق عليه تعسفاً تسمية "التراث" لم يتم بين عشية وضحاها، بل كان تمثلاً وهضماً للعطاء الإنساني وإعادة إنتاج مستمرة له لم تتوقف أبداً. لكن مشاركتنا فيها باتت في حدودها الدنيا منذ رضينا بإقفال باب الاجتهاد الذي لم يقتصر على الشؤون الدينية بل تعداها إلى نواحي الحياة والنشاطات الإنسانية كافة، فما بالك بالفنون. لقد هبت رياح التحريم على الفنون قروناً عدة منذ سيطرة العثمانيين، كانت كافية لكبح جماح الإبداع في كل المجالات وقطع صلة الفنان المعاصر في بلادنا بمدارس أسلافه. ولم يكن الخط العربي في منأى عما أصاب الفنون الأخرى، فلقد سجن في قفص من ذهب اسمه القدسية والاكتمال. وأصبح على الخطاط أن يحاكي من سبقوه.

انصاع كثير من الخطاطين الفنانين إلى واقع الحال، وأصبح منتهى طموحهم تجويد الخطوط التي أعجبت العثمانيين، لكن قلة قليلة منهم ما كان لها أن تستكين للجمود والجهل والسلفية وأضافت بشكل أو بآخر لتبقي جذوة الإبداع حية، وأنا أعتبر نفسي استمراراً لهؤلاء، تتلمذت على ما تركوه، وتسلحت بالكرامة والمعرفة والوعي والشجاعة والعناد، وبطموح إلى الحرية، لأنتقل بلوحتي الخطية إلى أفق أرحب ينتمي إلى الزمن الذي أعيشه.

إن التراكمات الكمية تؤدي إلى تبدلات نوعية وهذا حال الخط العربي، أما عن أعمالي فإني أطمح أن تكون تبدلاً نوعياً ناتجاً عن دراسة التراكم الكبير الذي صنعه من سبقوني. إنها امتداد طبيعي لتراث حي، وخروج عن قوانين من حنّطوه في حياته. من هنا فإن التزامي بالمدارس الخطية التزام بدراستها وإجادتها، وانتخاب ما ينسجم منها مع تطور الفنون والعين المعاصرة، والارتقاء بها والإضافة إليها لتشكيل لوحة غير نمطية غير مألوفة مدهشة في انتمائها وحداثتها وما تثيره من أسئلة.

فريال غزول: هناك جانب شعري في لوحاتك الخطية، وهذا الجانب يجعل المتلقي يقف مشدوهاً أمام أعمالك حتى عندما لا يعي مضمونها بالتحديد. هل تسعى إلى هذا الغموض المثير الذي طالما أضفى سحراً وجاذبية؟ أم أنك تحاول أن تشرك المتلقي في استكشاف أبعاد العمل حتى لا يكون مستهلكاً كسولاً للفن؟ أم أن هناك اتجاهاً باطنياً في لوحاتك لا يتجلى إلا للعارفين؟

منير الشعراني: أعتقد أن عملاً يخلو من الشعرية هو عمل يخلو من الحياة، يخلو من التواصل، يخلو من الإضافة، يخلو من السؤال الذي حرك الحضارة وارتقى بالإنسان، فما بالك بعمل فني يتعامل مع أرقى ما في الإنسان. حين يقف المتلقي مندهشاً أمام عمل من أعمالي أحس بفرح حقيقي، أشعر أن عملي حرك شيئاً في وجدانه، سؤالاً قد يقوده إلى

اكتشاف أبعاد العمل أو ربما إلى أبعد من ذلك. لكنني لا أسعى إلى الغموض والإثارة لإضافة سحر وجاذبية إلى عملي وأتمنى أن يشاركني المتلقي في استكشاف أبعاد العمل التي أعيها وتلك التي لا أعيها، الظاهر منها والباطن. ولا أوافقك أن المتلقي الذي يقصد معرضاً يمكن أن يكون مستهلكاً كسولاً أو غير كسول، فالفن الحق ليس مادة استهلاكية، بل هو على النقيض من ذلك، غرس يثمر في أعماق النفس لا يبلى أثره، ولا يستهلك.

فريال غزول: لقد استخدمت مقتطفات شعرية في لوحاتك، من الشعراء الجاهليين إلى شعراء قصيدة النثر ومروراً بشعراء التفعيلة. هل تميز بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرّة وقصيدة النثر عندما تشرع بخط مقتطف منها أم أن ما يهمك هو الفكرة المكثفة وراء المقتبس وليس النسق الإيقاعي فيها؟ وهل ينحصر اختيارك لهذه المقتطفات في شعريتها وحكمتها أم يرتبط بأحرفها، مستقيمة أم مستديرة، أفقية أم شاقولية؟

منير الشعراني: أهتم في اختياراتي في المقام الأول بشعرية المقتطف من حيث جوهره ثم بصياغته سواء أكانت هذه الصياغة نظماً أم نثراً، لذا فإن النسق الإيقاعي لا يهمني كثيراً إلا إذا كان عاملاً مساعداً في الإيقاع البصري وبناء اللوحة فنياً بشكل متفاعل مع الدلالة ويقود إليها، بشكل يجعل الشكل والمحتوى كلاً متجانساً يحقق ترابط شعرية جوهر المقتطف مع شعرية الرؤية الفنية والبصرية له ليصبحا كلاً متكاملاً في حالة أرقى تشد عين المتلقي لتنفذ إلى لبه وقلبه وتفعل في ضميره. أختار العبارة بناء على ما تقدم، أختار جوهراً شعرياً ينسجم مع رؤيتي الفنية والفكرية والاجتماعية في أمر من الأمور، أو في مسألة من المسائل، أو في موقف من المواقف. ولا يهمني إذا كانت صياغته شعرية أم نثرية، لا يهمني أن يكون مصدره مقدساً أم غير مقدس، ما يهمني هو علاقته بالحق والخير والجمال. قد يصادف أن حروف المقتطف المختار سلسة في التعامل الفني عند اختيار النوع الملائم لها جمالياً، لكن المسألة لا تكمن في حروف المقتطف باستقامتها أو استدارتها، أفقيتها أو شاقوليتها، فما هو مستدير أو مستقيم أو أفقي أو شاقولي في خط من الخطوط، قد لا يكون كذلك في خط آخر، لذلك فإن تفاعلي مع العبارة هو العامل المؤثر الأول الذي يقودني إلى تحقيق التكامل بين جمالية المحتوى وجمالية الشكل الذي يجلّيه.

فريال غزول: في اللوحات المرفقة في هذا العدد: طرفة بن العبد "بعض الشر أهون من بعض" والمتنبي "ذي المعالي فليعلون من تعالى/هكذا هكذا وإلا فلا لا" ومحمود درويش "في الشام مرآة روحي" ووليد خازندار "لا تستعر حكمة لما أغفلت"، نجد طرفة والمتنبي داخل إطارين ودرويش دون إطار وخازندار خارجاً عن الإطار المربع. هل يمكنك أن توضح علاقة الشكل بالمعنى، ونوع الخط بالمقتطف؟ وما دلالة الألوان في هذه اللوحات ذات البعد الغنائي؟

منير الشعراني: هل على الفنان أن يقوم بشرح تفاصيل كل عمل من أعماله أم أن ذلك منوط بالمتلقي يساعده الناقد الذي يقع عليه التعامل مع العمل الفني نقدياً بشكل يفيد المتلقي والفنان في آن واحد؟ هل على الفنان أن يصادر حق المتلقي في اكتشاف تفاصيل العمل وخباياه، هل عليه أن يصادر حقه في قراءة خاصة للأعمال التي يطالعها؟ لا أرى ذلك، وإن

كنت أرى أن على الفنان أن يحدد منطلقاته ووجهة نظره العامة التي يتعامل مع فنه من خلالها، ولقد فعلت ذلك منذ أول معرض لي، وقد بينته في ما سبق من أسئلة، لذا فأنا أترك الإجابة على هذا السؤال لكم وللمتلقي وللنقد الحقيقي الغائب عن حياتنا الثقافية.

فريال غزول: لقد اخترت ملحمة جلجامش لتخطها في ثلاثية تشكيلية خطية (مرفقة في هذا العدد). لماذا جلجامش تحديداً؟ ولماذا قمت بصياغتها اللغوية بنفسك؟ وهل وظفت جماليات حضارة وادي الرافدين في تشكيلها؟

منير الشعراني: فكرة استلهام ملحمة جلجامش فكرة لعوب، أغوت الكثيرين، شعراء وروائيين ومسرحيين وموسيقيين وتشكيليين، وسواهم. لكن من منهم استطاع أن يولدها ثمرة جديدة تليق بأغصانها اليانعة منذ ألفيات خمس؟ لست أدري، لكنني أدري أنني مثلهم وقعت في غوايتها.

خطرت لي مرات، داعبت شعريتها مخيلتي، راودتني، ترددت، تلكأت، انشغلت عنها لكنها كمنت في داخلي جذوة، تزينت، تجملت، بدلت أثوابها، وخطرت في خيالي مرات ومرات حتى أججتها آهة فتألقت وأغوتني، سولت لي أنني قادر أن أولدها ثمرة جديدة تليق.

الآهة كانت حاضر أوروك التي كانت منيعة، حال موطن الملحمة وسؤالها الخالد، حال الأرض التي وطأتها قدما جلجامش في بحثه عن الجواب، حال شعبه، سليل أنكيدو، الذي رمته آلهة الظلام إلى العالم السفلي في عصر عولمة الظلم.

تجلت لي الملحمة في ثوب أول ثم ثان ثم ثالث كما صاغها عشاق سابقون، ثم قالت أين ثوبك؟ كانت الغواية مضاعفة: عريتها، غبت في قسماتها، أنصت إليها عميقاً، ولجت إلى مكنونها ولبها، وسوّل لي الهوى ألا أستر جسدها النابض العاري إلا بغلالة تشف جمال قسماته وقلبها الخفاق بالسؤال. ثم حلقت معها في خيالي إلى أوروك لأشكل صرحاً لها، فضاءاته الثلاثة موشاة بنبضي، في كل فضاء صدى آهة من آهاتها. لقد أبَيْتُ لثمرة الغواية إلا أن تكون وليداً شعرياً قلباً وقالباً، سمعاً وبصراً وبصيرة.

فريال غزول: تناولت مقتطفات من نصوص دينية وكتب الحكمة القديمة والأمثال والشعر لتقدمها في لوحات مخطوطة. ما الذي يجمع بين هذه المقتطفات المقدسة وغير المقدسة؟ وعندما تقدم معرضاً هل تحرص على أن يكون للرسالة المستخلصة منه – بصرف النظر عن مصدر المقتطفات – غرض واحد؟ أي هل تفكر عند اختيار لوحاتك لمعرض ما أن يكون له عنوان موحد على الرغم من تنوع ما فيه؟

منير الشعراني: ما يجمع بين هذه المقتطفات أنها تلتقي مع شيء في بنياني الإنساني، مع جانب من رؤيتي الثقافية والفكرية والفلسفية والاجتماعية والإنسانية، وما يجمع بينها أيضاً شعريتها وعمقها وتكثيفها وتحريضها لعقل المتلقي ووجدانه وكل ما هو خيِّر وإيجابي فيه، بعيداً عن الغيبية والتواكل والكسل والسلبية، لذلك فإن الرسالة المستخلصة من كل معرض أقيمه تصب في رؤيتي هذه، لكن الفارق يكمن في التعامل التشكيلي من حيث التطوير

والإضافة على صعيد الجماليات الخطية الخاصة، والجماليات العامة والبناء والحلول التشكيلية والخامات. أما العنوان فليس له معنى جوهري في معارضي.

فريال غزول: عند تأملك الاستعادي في لوحاتك منذ البدايات حتى الآن هل تجد مراحل مختلفة في تكوينك أم هي حالات متعددة ومتناوبة؟ هل هناك خط يتطور وإلى ماذا وكيف؟ هل غيرت من أدواتك الحرفية من قلم وحبر وورق وألوان، إلخ. ؟

منير الشعراني: أفضل أن أترك الإجابة عما يتعلق بمراحل عملي من حيث التقييم العام للنقاد، لكنني أود أن أشير إلى أنني تعاملت بشكل أساسي مع خطوط أهملت منذ العصر العثماني على رغم تمتعها ببنية جمالية راقية، أشعر معها أنها في غاية الحداثة، انتخبت منها، أكملت نواقصها، طوّرت حروفها وتعاملت معها تشكيلياً بأسلوب خاص لم يسبقني إليه أحد، ثم ألفت بين خطوط، وابتكرت أخرى بناء على دراسة عميقة لهيكلية الخط العربي وجوهره وبنية حروفه واتصالها وانفصالها وتراكيبها وغيرها من مميزاتها الجمالية. ولم يكن هذا إلا سعياً وراء صيغ جمالية معاصرة أراها امتداداً طبيعياً لتطور هذا الفن. وتشكل أعمالي حلقات مترابطة، في هذا السياق تأتي المجموعة التي تضم جلجامش وأعمالاً أخرى تتويجاً لها، أرجو أن تقودني إلى ما هو أبعد. ومن الطبيعي لمن يمارس عملاً فنياً أو غير فني في هذا الزمن الذي يخرج علينا كل يوم بجديد أن يطوّر أدواته ويستخدم ما يلائم عمله منها وأنا أرى في التشبث باستخدام الأدوات التقليدية كما هي من قبل الخطاطين الحرفيين، بدعوى أنها أدوات السلف الصالح، وأنها الأفضل، ضرباً من السلفية والجمود، وتعبيراً عن القصور وانعدام الخيال والعجز عن التعامل مع التطور كسنّة للحياة.

فريال غزول: في عالم الفن التشكيلي تجد ما يسمى "الحروفيون" أي الفنانون الذين يستخدمون الحرف في لوحاتهم، ومن أشهرهم الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد، وكذلك ضياء العزاوي وصادق طعمة في بعض لوحاتهما. هل ترى في عملهم الوجه المقابل لما تفعل، فأنت تبدأ بالخط لتنتهي بلوحة تشكيلية خطية، بينما هم ينطلقون من تشكيل يطعمونه بالخط؟

منير الشعراني: سبق أن ألمحت في ردي على السؤال الأول إلى الحروفيين، قلت إن النوايا الحسنة توفرت للكثير من رواد هذا التيار لكنهم ظلوا أسرى للمفهوم الغربي للوحة ومدارسه الفنية التي تتلمذوا عليها، وإن حسن نواياهم لم يحل دون تحول التيار الذي كانوا رواده إلى بديل مزيف للوحة الخطية وعثرة في وجه المحاولات الحقيقية لتطويرها. قبل أن أفصل ما ألمحت إليه أود التأكيد على أن ما ذكرته وما أقوله لاحقاً في إجابتي على هذا السؤال ليس حكماً قيمياً على أعمال أي من الفنانين "الحروفيين"، ولا حكماً أخلاقياً على أي منهم. فمنهم فنانون كبار أثرَتْ أعمالهم الحركة التشكيلية في بلدانهم وفي المنطقة العربية، وأثَّرت فيها، وفتحت المجال لأسئلة كبرى فيما يخص الفن في المنطقة العربية، ومنهم من بحث واجتهد ونظَّر في أمور نحن أحوج ما نكون إلى مناقشتها، والفنانان شاكر حسن آل سعيد وضياء العزّاوي من هؤلاء.

لكن هذا لا يعني أن اللوحة "الحروفية" نهلت من فن الخط العربي، وأضافت إليه وأغنته وأن لها أدنى صلة به كفن له أسسه الجمالية الخاصة التي تجعل منه فناً قائماً بذاته في منظومة الفنون التشكيلية. لا أظنني آتي بجديد في ما قلت فاللوحة الحروفية لا تنسب إلى فن الخط بل تنسب كما هو واضح من تسميتها إلى الحرف، وهو الصيغة الساذجة الدنيا التي ارتقت بها أجيال من الفنانين لتتحول إلى فن جميل، لا تبدع في تشكيله والتعامل مع خصوصياته الجمالية وربطها بجماليات التشكيل العام إلا قلة قليلة من الفنانين كما هو الحال بالنسبة للفنون الأخرى، أما الحرف بصيغته الساذجة ووظيفته النفعية فالتعامل معه متاح لكل من تعلم الكتابة. ولا يستطيع ناقد من نقاد الفن أن يجد ناظماً فنياً عاماً جامعاً بين الحروفيين، إلا إذا اعتبرنا وجود الحرف العربي أو استلهامه في عمل ما ناظماً فنياً! وفي هذه الحال ربما استحق فنانون غربيون مثل پول كلي Paul Klee أو ربما بعض فناني عصر النهضة أن يكونوا رواداً للحروفية العربية!

نعم لا يوجد جامع فني لأعمال "الحروفيين" يجعل منها مدرسة أو تياراً أو اتجاهاً فنياً. ماذا يجمعها إذاً، هل يجمع ممثليها تيار فكري واحد؟ هل تجمعهم فلسفة ما؟ هل يجمعهم اتجاه أخلاقي؟

ربما أمكنني القول إنني أرى أن ثمة ثلاث موجات "حروفية" اختلفت أسبابها ودوافعها وخلفياتها، لكنها جميعاً كانت نتيجة لأسباب غير فنية. الموجة الأولى: كانت بدافع البحث عن الهوية، أو تأكيد الذات القومية، وهذا ما تؤكده تصريحات روادها وكتاباتهم. أما الموجة الثانية فكانت نتيجة للطفرة النفطية واستجابة لرغبة أثريائها في تزيين قصورهم بلوحات فنية كما يفعل الغربيون لكنهم لا يستطيعون وضع لوحات تصويرية مثلهم بسبب "الوهابية" وجماعات "الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر" فكان الحل باللوحة الحروفية. الموجة الثالثة تعاملت مع الولع الغربي بالشرق وفنونه وبالخط والكتابة العربية فأنتج ممثلوها أعمالاً تستجيب لهذا الولع.

اللوحة "الحروفية" كما أرى ليست كلاً متجانساً. وظل معظمها حبيساً لقيم اللوحة الغربية من حيث البناء والتشكيل وإن طُعّمت قليلاً أو كثيراً بالحروف العربية. أما ما أقوم به فهو حالة مغايرة معينها الأول والأساس، جماليات الخط العربي، متفاعلة مع الجماليات العامة الجامعة للفنون التشكيلية.

فريال غزول: يقول الفنان حسين بيكار إنك تملك "إلى درجة الأستاذية ناصية البعد الاستطيقي والبعد التعبيري والبعد الصوفي"، ويرى الفنان حسن سليمان بالإضافة إلى النزعة الصوفية عندك أن خطوطك "تملك تعامد موندريان Mondrian وحركة الفنانين الـ kinetic والأوب آرت Op Art". هل تخصصك في التصميم الزخرفي وعملك كمصمم فني لأغلفة الكتب، قد ساهم في مزاوجتك للروحي والصوفي من جهة وللحركي والوظيفي من جهة أخرى؟ وكيف توفق بين نخبوية فنك وجماهيرية أغلفتك؟ هل هذا وراء توقيعك لأعمالك الفنية باسم منير الشعراني ولأعمالك التجارية باسم عماد حليم؟

منير الشعراني: ربما كان عليّ أن أوضح أنني لست صوفياً بالمعنى الغيبي المتعارف عليه في

أدبيات الصوفيين، ولست صوفياً بمعنى الدروشة، وأنني لست من أتباع موضة الصوفية الرائجة اليوم. صحيح أنني تعاملت في أعمالي مع بعض المقتطفات لأعلام من الصوفيين، لكن هذه المقتطفات تنطوي على بعد فلسفي عميق يلتقي مع رؤيتي وعلى جوهر يمسّ الإنسان وحياته المادّية ليس بالمعنى المباشر بل بالمبطن الشعري العميق. لذا اخترت من ابن عربي مقتطفات مثل: "الحركة حياة، فلا سكون، فلا موت، ووجود، فلا عدم"، "كل فن لا يفيد علماً لا يعوّل عليه"، "السماع إذا لم يوجد في الإيقاع، وفي غير الإيقاع، لا يعوّل عليه"، "الحكمة إذا لم تكن حاكمة لا يعوّل عليها"، "المكان إذا لم يكن مكانة لا يعوّل عليه"، "الميل مرض"، "في الدواء عين من الداء"، وغيرها، كذلك الحال بالنسبة لما اخترته من النفّري "الحرف يسري حيث القصد" مثلاً.

البعد الصوفي، كما رآه الفنان الكبير حسين بيكار، أو النزعة الصوفية كما رآها الفنان الكبير حسن سليمان، تكمن عندي في الإخلاص، في الحب، في التوحّد مع المحبوب، والانشغال الدائم به، قلباً وقالباً، ظاهراً وباطناً، والغياب في جليّه للوصول إلى خفيّه، إلى كنهه ومغزاه وجوهره الشعري، إلى ما ينطوي عليه من الحق والخير والجمال. ألا يليق بالفن أن يكون هذا المحبوب؟ ألا يجدر بالفنان أن يكون صوفياً بهذا المعنى؟

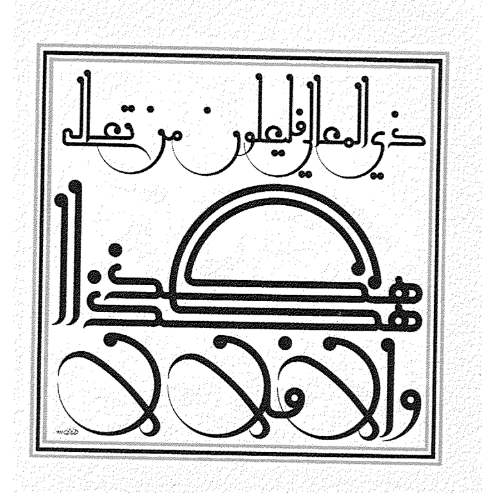
لقد اخترت التصميم الزخرفي كتخصص أكاديمي، اخترته لأنني رأيت أنه يمكن أن يتكامل مع اهتمامي الأساس، أن يفعل كل منهما في الآخر بشكل تَنْظُمه رؤيتي، لذا اقتصر عملي في مجال التصميم على ما يتعلق بالمعرفة، على الكتاب وغلافه، على الملصق الثقافي (البوستر)، على العلامات المكثفة (الشعارات) لمؤسسات ثقافية، ولم أتعامل مع ما هو إعلامي وإشهاري لسلع استهلاكية تبحث عما في جيب المستهلك. تعاملت مع الكتاب تحديداً لأنه يتعامل مع عقل القارئ - أتفق معه أو أختلف، اتفقت معه أو اختلفت - لأنه يحترمه ولا يفقدني احترامي لنفسي. لذا فإنني أتعامل مع التصميم من المنظور نفسه الذي أتعامل به مع لوحتي الخطيّة، إلا أن حريتي في اللوحة كاملة، وعملي بها غير محكوم بعوامل خارجية، بينما أنا مضطر في غلاف الكتاب للتعامل مع عنوان وموضوع اختاره غيري، ومع تفاصيل أخرى تخص النشر والطباعة، ومع ذلك فالغلاف الذي أصممه يشكل قراءة للكتاب من منظوري لا شرحاً له أو واجهة خادعة وأتعامل معه من خلال رؤيتي والمنطق الجمالي الذي ينظم عملي. ولست معك في أنني نخبوي في لوحتي، وجماهيري في أغلفتي، وأعتقد أن لوحتي استطاعت أن تصل وتلاقي قبولاً حسناً من جمهور واسع متعدد المشارب والمستويات والانتماءات، إن لم يكن عن طريق المعارض فعن طريق المطبوعات.

أما توقيعي على لوحاتي باسمي الحقيقي، وباسم "عماد حليم" على أغلفة الكتب والتصميمات فهو يعود في الحقيقة إلى أسباب غير فنية، لكنني حافظت على "عماد حليم" بعدما بدأت بعرض أعمالي الخطيّة لأميز بينها كعمل فني خالص أمارسه بحرية كاملة، وبين الغلاف كعمل تتدخل فيه عوامل أخرى.

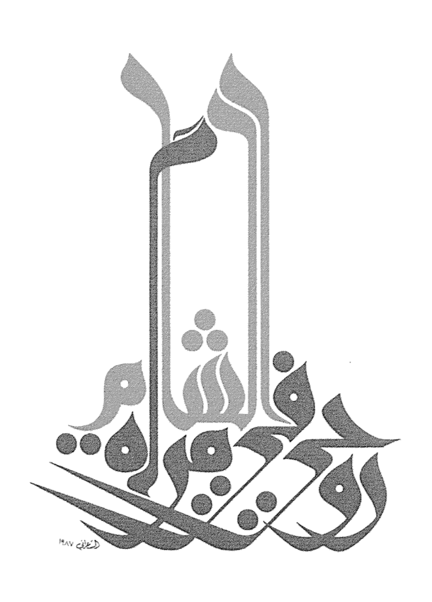
لوحات خطية لمنير الشعراني



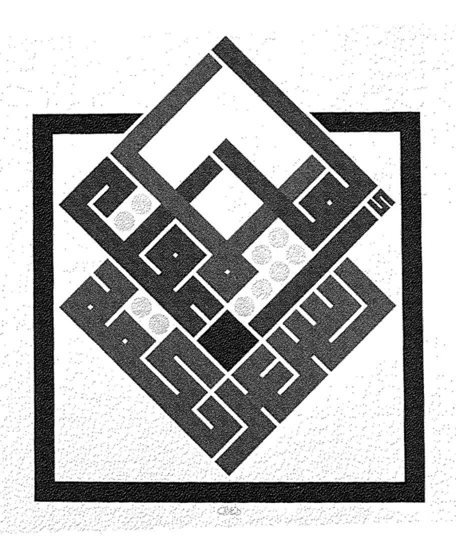
بعض الشر أهون من بعض ، ٧٠×٧٠ سم ، شعر طرفة بن العبد



ذي المعالي فليعلون من تعالى / هكذا هكذا و إلا فلا لا ، ٨٠×٨٠ سم ، شعر المتنبي



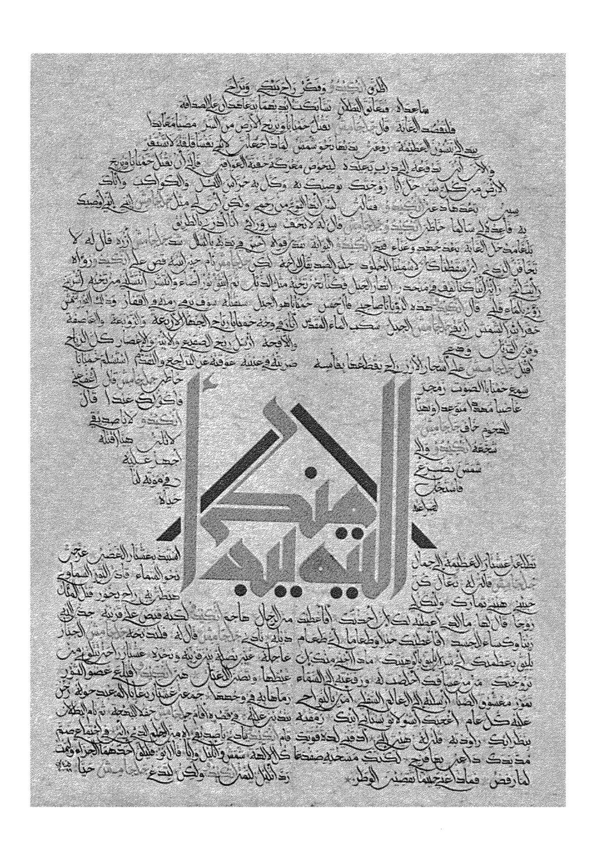
في الشام مرآة روحي، ٧٠×١٠٠، شعر محمود درويش



لا تستعر حكمة لما أغفلت ، ٨٠× ٩٦ سم ، شعر وليد خازندار



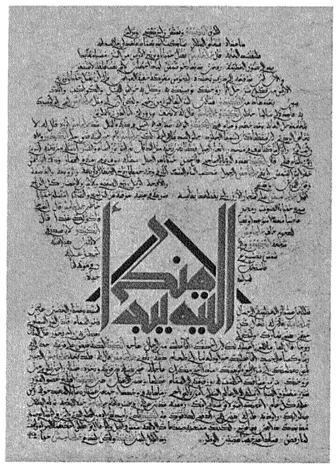
ثلاثية جلجامش (لوحة ١) ٧٠×١٠٠ سم



ثلاثية جلجامش (لوحة ٢) ٧٠×١٠٠ سم

ثلاثية جلجامش (لوحة ٣) ٧٠×١٠٠ سم







ثلاثية جلجامش

ملخصات المقالات

(أبجدياً حسب الاسم الأخير)

قصائد غنائية درامية لروبرت براوننغ:
إسهام في مفهوم النوع الأدبي

رندة أبو بكر

تهدف هذه المقالة إلى دراسة مجموعة روبرت براوننغ Browning الشعرية المسماة "قصائد غنائية درامية،" وذلك بهدف محاولة الكشف عن تجربة الشاعر في تشكيل تلك القصائد التي تجمع بين نزعتين متباينتين: الغنائية والدرامية. وتعتمد الدراسة علي طبعة كمبريدج التي ظهرت في عام ١٨٩٥ وهي التي تمثل الترتيب النهائي للقصائد كما تراءى للشاعر وناشريه. وتقوم المقالة بتحليل الخصائص التي تميز بناء تلك القصائد بغرض توضيح السمات المميزة لتجربة براوننغ في هذه المجموعة، والتي جعلته يضع تلك القصائد تحت مسمى قد يبدو ملتبساً (غنائية درامية). وتقوم المقالة بتحليل نماذج من هذه القصائد موضحة أن الاختيار من جانب الشاعر في وضع قصائد معينة تحت مسمى "الغنائية-الدرامية" ليس اعتباطياً ولكنه نتاج لمفهوم الشاعر عن النوع الأدبي ذي الشقين وأهمية التداخل والتفاعل بين شقيه. وبذلك تقدم المقالة إسهام الشاعر براوننغ في تطوير هذا النوع الأدبي المركب.

جماليات الذاكرة وجدلية الحضور:
قراءة تأويلية في عينية القشيري

بشرى البستاني

ينطلق البحث من تأشير الانعطافة العميقة التي عاشها الشاعر العربي القديم متحولاً من العصر الجاهلي بما فيه من تراثٍ ثري إلى عصر الإسلام الجديد، متخذاً عينية الصمة القشيري بؤرة شعرية عبرت عن ذلك التحول، ومن ريّا، المرأة-الحبيبة، رمزاً لمرحلة

كاملة غابت ولكنها ظلت المضمر الحاضر في صميم الشعر. يتشكل البحث من سبعة محاور بضمنها مقدمة البحث وخاتمته، ومحور عن فضاء القصيدة والحركات النابضة فيها: نجد وأيام الحمى. وعمل المحور الرابع على ربط الوعي بعملية التركيب الشعري من خلال تأمل سياقات التشكيل بأنماطها المختلفة وأثر ذلك في إنتاج الدلالة. وسعى المحور الخامس إلى محاورة النصّ عروضياً مؤشراً الانزياح العروضي مهيمناً رئيسياً يؤكد اقتران حضوره بزيادة التوتر في النص، وتناول المحوران الأخيران فزع الذات الشعرية من الدخول في شتات الغربة والاغتراب والمجهول، حيث تبادر بالرحيل نحو زمن آخر تواصل فيه فعلها وحركتها في حياة جديدة. وهكذا يطرح النص مشروع العبور حلاً لكل تأزمات الماضي، والرحيل بهذا المعنى عودة إلى الينابيع، ونزوع نحو التحقق، فالذات الشعرية خارجة من الماضي المثقل، داخلة في حركة الحياة بقوانينها الجديدة الفعالة والمتطهرة من القهر.

الغين: تهويمات على حرف متنقل

مايكل بيرد

ترى المقالة أن الشغف بالأبجدية كبناء جمالي يبدأ منذ الطفولة، وقد ينتهي أحياناً بها أيضاً. وإذا استطاع القراء الكبار أن يتذكروا جاذبية الحروف الساحرة التي بهرتهم في الزمن الأول، بأصواتها وأشكالها، لأصبحت الأبجدية سبيلاً لامتلاك المواريث الجمالية للثقافات المختلفة وأداة تقرب أعينهم أكثر من النص فتقتفي أثر النسيج اللفظي في الموروث الشعري. وحرف الغين كمثل يسمح بالدخول إلى الأشكال الجمالية المحددة لكل من العربية والفارسية، التركية والأوردية، عن طريق الكلمات المفاتيح التي تظل ثابتة رغم ترحال الموروث الشعري من لغة إلى أخرى. إن الكلمات التي تبدأ بحرف الغين هي كلمات تسمح بتأمل التغير، بما في ذلك طرق التغير وموضوعه. إن صور التحول والتناسخ لهي في صلب الموروث الشعري، وتعين القارئ على رسم ملامح ظاهراتية شعرية تترادف في اللغات التي تستخدم الأبجدية العربية مع ذلك النوع الشعري الذي يستهله حرف الغين: الغزل.

المشهد الشعري في مصر اليوم:
ملامح حقل أدبي "في أزمة"

ريشار جاكمون

لعل الشيء الوحيد الذي يمكن أن يُجمع عليه الشعراء ونقاد الشعر المصريون بكافة تياراتهم وأجيالهم هو وصف حالة المجال الشعري بالأزمة. ولا تهدف هذه المقالة إلى مناقشة

هذه الأزمة أو وصف أبعادها المتعددة بقدر ما تنوي عرض خريطة شاملة - بقدر الإمكان - لأشكال النشاط الشعري في مصر الآن. وبما أن الصراع الرئيسي في هذا المجال يدور على التعريف بالشعر - وبالتالي على سؤال من يستحق أن يُنعت بالشاعر ومن لا يستحق هذا النعت - فنجد أن معظم الدراسات التي تتناول هذا الموضوع، إن لم تكن كلها، سواء كتبها نقاد أو شعراء، تركز على تيار بعينه مستبعدةً - وأحياناً "مكفِّرة" - التيارات الأخرى. في المقابل، تعرض هذه المقالة المكتوبة من منظور سوسيولوجيا الواقع الأدبي كافة التيارات الموجودة بالفعل، متابعاً المعيار الأكثر شيوعاً في الحقل الشعري، أي معيار الشكل. فتحاول أولاً عرض أسباب حيوية الشعر التقليدي (العمودي)، ثم تتناول الأشكال السائدة في الشعر الحر ومحاولات تجاوزها من قبل الطلائع الجديدة ("جيل السبعينات" وما بعده). وأخيراً تعرض تاريخاً موجزاً لشعر العامية الذي شهد منذ منتصف القرن العشرين تطوراً موازياً لشعر الفصحى لكنه لا يزال مهملاً من قبل الحقل الأكاديمي.

جماليات الرواية الجديدة:
القطيعة المعرفية والنزعة المضادة للغنائية

صبري حافظ

تقدم هذه المقالة دراسة موسعة في ملامح جماليات الرواية المصرية الجديدة التي يكتبها الجيل المسمى بالتسعيني من وجهة نظر سوسيولوجية الأدب. تؤطر المقالة السياق الاقتصادي والاجتماعي والثقافي منذ الانفتاح الذي استهله السادات وأثره على الوعي الأدبي. ثم تنتقل المقالة لتوضح القطيعة بين هذه الكتابة - والتي تتعامل المقالة معها كظاهرة أدبية - ومع ما سبقها من كتابات، بما في ذلك إصرارها على نزعة التخلص من البديع الزخرفي والغنائية. وتقيم المقالة علاقة متوازية بين التغيرات في الهيكل الاجتماعي والعلاقات في النصوص السردية، مستكشفة انتقال همّ هذه الكتابات من الإبستمولوجي المعرفي إلى الكياني الوجودي. وترجع المقالة إلى روايات تسعينية عديدة إلا أنها تقوم بتحليل موسع لروايتين: **الوفاة الثانية لرجل الساعات** لنورا أمين و**الصنم** لأشرف الخمايسي. فالأولى تتمثل الحياة الحضرية في المدينة والثانية الحياة الريفية في القرية. والروايتان تتقاطعان في رفضهما المبطن للقيم الاستهلاكية والعولمة.

نحو شعرية التشتت:
لقاء مع أنّا بوغيجيان

حسن خان

على مدار مقابلتين في خريف ٢٠٠٠ قام المحاوِر بتسجيل عدد من الأحاديث مع الفنانة التشكيلية أنّا بوغيجيان. ولقد حاول في هذه المحَاورات أن يبحث في علاقة الفنانة بالعالم من حولها من خلال تجربتها الحياتية ومنهجها الفني. وبعد تحرير المقابلة أضاف المحاورِ حسن خان مقدمة نقدية ذات مضمون تحليلي توضح أهم الاتجاهات النظرية الموجودة في أعَمالها. وتتعامل المقابلة مع رحلات الفنانة المتعددة في إطار الأعمال التي أنتجتها خلال سفراتها إلى الهند والمكسيك وكندا. تناقش المقابلة موقف بوغيجيان الفني من خلال تاريخ الفن، حيث تبحث مفهوم التضاد بين ما يتجاوز الفيزيقي metaphysical وما يقتصر على الحد الأدنى minimalist. ومن أكثر المواضيع محورية في المقابلة، موضوع تأثير اللحظة المعاصرة على عمل بوغيجيان. كذلك تتناول المقابلة طبيعة عنصر الزمن وكيفية تحديده لمضمون إنتاج بوغيجيان وعلاقته بأعمالها الفنية، خاصةً تلك المتعلقة بكتابات كونستانتين كافافي ورسومها التوضيحية لأشعار توم لامونت في مجموعة **باب سيوة**.

الاستغراق الشعري:
من صور الوصف عند المتنبي

محمود الربيعي

تتناول هذه المقالة بالتحليل صوراً من شعر المتنبي مركزة على ما تسميه "الاستغراق الشعري" الذي تقدم له مفهوماً هو استقصاء المعاني واستيفاء أساليب التعابير، تجاوزاً للمناسبة الخاصة، والموضوع التقليدي. الصورة الأولى صورة "الآخر،" متمثلة في مرثية أبي شجاع فاتك، وفيها يصور المتنبي إحساسه بالآخر في ضوء رؤيته لقيم الكرم والشجاعة، ومعنى الحياة والموت. والصورة الثانية صورة "الأنا،" وفيها ينظر المتنبي إلى نفسه من حيث هي ذات شاعرة تصنع بموهبتها المعجزات، فتجعل الأعمى يبصر، والأصم يسمع، ويصل ذلك بطبيعة الفن الشعري المثيرة للجدل، ونوع الحماية المادية التي ينبغي توفيرها لنشر القيم الأدبية. والصورة الثالثة صورة الطبيعة الحية في أكثر نماذجها حيوية: الأسد، وفيها استيفاء لمجموعة الدلالات الحسية والمعنوية المتصلة بهذا النموذج، وفي مقدمتها التفوق والهيمنة. والصورة الرابعة صورة بحيرة طبرية، وفيها مزج لعناصر طبيعية حية من الطير والخيل

والفرسان، بعناصر صامتة من الماء والكواكب، على نحو يتجاوز الواقع المادي إلى الرمز العام، ويجعل من البحيرة رمزاً للحياة. والصورة الخامسة صورة البستان، وفيها تتجلى "الطبيعة الأم" في نسق يجمع المادة إلى الروح، والحسي إلى المعنوي، والمنظور إلى المتخيل. والصورة السادسة صورة الفن التشكيلي الذي يضاهي الفن الشعري من ناحية، وفن الفروسية والحرب من ناحية أخرى، فيقيم بذلك بناء فنياً يكوّن خلقاً جديداً للوقت. ويفضي منهج التحليل الفني للنصوص الواردة في هذه المقالة إلى مقترح في خاتمتها من شأنه أن يساعد على نقل الاهتمام، في تبويب الشعر العربي الكلاسيكي، من الغرض والمضمون والمناسبة، إلى "الاستغراق الشعري."

الإسكندرية عند كاڤافي وداريل وتسيركاس

جون رودنبيك

يأتي تصوير إدموند كيلي للإسكندرية كواحد من الطرق العديدة للنظر لتلك المدينة، ففي كتابه النقدي **إسكندرية كاڤافي** نراه يصم المدينة بالانحلال. وهناك تصور آخر أقل كرماً وأقل حَرْفية بكثير، ألا وهو تصور لورنس داريل صاحب **رباعية الإسكندرية** الذي تمتزج مفاهيمه عن تاريخ المدينة وسياستها ولغوياتها وإثنوغرافيتها وطوبوغرافيتها بخلفيته ذات العداء العرقي والديني الواضح. أما كونستانتين كاڤافي، الذي كثيراً ما يستدعيه داريل في كتابه كمرجع موثوق به، فإنه بالطبع لم يتبن هذا الموقف. ومن المسائل الأساسية في كتابة كاڤافي ذلك القبول بواقع المدينة الدنيوي المادي، والذي بدونه لغابت حتماً تلك المشاعر التي تمنح شعره الأهمية والمعنى. وهذا الوفاء للعالم نفسه يتمثله كتاب تسيركاس **مدن منجرفة**. فكلا الكاتبين يتوجه إلى قارئ يفضل أن يقرأ معلومة مبنية على ملاحظة حساسة عن أن يتلقى مجرد كتابة خيالية.

من **مجنون ليلى** إلى **مجنون إلسا**: بحث في التناص والفضاء الأدبي

أميرة الزين

تتناول هذه المقالة ظاهرة التناص في قصيدة **مجنون إلسا** الغنائية (١٩٦٣) للشاعر الفرنسي أراغون Aragon والتي تعتبر بحق واحدة من أعظم الكتابات الغنائية على مر العصور. ويعالج الشاعر في قصيدته التي تتجاوز ٤٥٠ صفحة سقوط مدينة غرناطة الأندلسية بعد حصار طويل. وتترجم أبيات القصيدة المؤثرة للقارئ مشاعر المعاناة والذل

اللذين مر بهما شعب المدينة عندما أجبرهم الغزاة الإسبان على اعتناق الكاثوليكية أو نفوهم إلى شمال أفريقيا. تسعى المقالة إلى استكشاف وإدراك كيفية إعادة إنتاج أراغون لمعرفته المتبحرة بالأندلس، وكيفية إبداعه لأنساق شعرية جديدة ومتفردة من خلال محيط قراءاته الشاسع. وتتناول المقالة التناص في هذا العمل على خمسة محاور: التاريخ والإسلام والجنون والتصوف والحب. وتوضح المقالة أن معرفة أراغون الواسعة بالأندلس تولّد ما تطلق عليه "فضاءً أدبياً مجدِّداً" والذي تميز بينه وبين التعريف الضيق لـ"المكان" المبني على موقع بعينه. بذلك فإن "الفضاء" الذي يشكله أراغون يصبح نوعاً من تقاطع المنافي والتجارب، يمتزج فيه الماضي والحاضر والمستقبل في قمة تفاعلاتهم حيث ينساب الشعر. فالتناص وخاصة مع أسطورة مجنون ليلى في النص الأراغوني يكشف عن نفسه كمصدر للإبداع الشعري بامتياز وكنوع من التلاقي المتفرد بين الحضارات.

الشحذ الدلالي لأغاني البلوز

روبرت سويتزر

تطرح هذه المقالة بحثاً فلسفياً للبلوز، ذلك النوع الموسيقي المتفرد والمؤثر والذي ظهر في القرن العشرين. يستخدم هذا الطرح أعمال تيودور أدورنو وأنجيلا ديفيز ومارتين هيدغر كمرجعية له، بالإضافة إلى كتابات توم لامونت الملهمة عن البلوز. يعد هذا البحث محاولة عامة للوصول إلى مغزى البلوز الفني، هذا النوع الموسيقي الذي يتحدى القوالب والانحيازات الجمالية الجامدة. ترى المقالة أن أهمية أغاني البلوز لا تكمن فقط في كونها تمتلك دلالة وتقدم معنى وإنما - وحسب التعريف الأفريقي-الأمريكي - في كونها حركة موحية ومتمردة وساخرة ومحوِّلة. وهدف هذه المقالة هو طرح فكرة أن هذه القوة المغيرة يمكنها أن تحرر الفرد على المستوى السياسي والجمالي والوجودي. كما أن المقالة ترى أن هذه القوة المحوِّلة تبدو أكثر جلاء في موسيقى البلوز عنها في كلماتها؛ بل أكثر جلاء في مادة الموسيقى الأولية عنها في شكلها. ولأنها نتاج تجربة المعاناة والقهر، فموسيقى البلوز تستطيع إعادة صياغة المعيش بعمق ومنح الأشخاص إمكانيات جديدة للمعنى والتعبير.

العلاقات النحوية البلاغية:
مدخل لتحليل الصورة الشعرية

محمد سعد شحاتة

تهدف هذه الدراسة إلى استخدام العلاقات النحوية البلاغية التي أرساها عبد القاهر الجرجاني في نظريته عن النظم بأبعادها الثلاثة: العلاقات الداخلية، والمتجاورة، والكلية في تحليل بنية الصورة الشعرية، وتتخذ من قصيدة معاصرة: "منمنمة أنت وهي لم تكونا" للشاعر محمد عفيفي مطر نموذجاً للدرس والتحليل، وقد استطاعت الدراسة أن تثبت مناطق خصوصية محمد عفيفي مطر وتفرده في استخدامه الشعري للصور البلاغية الجزئية التي تتضافر مع بنية جمله لتشكل صوراً تثري التركيب الشعري. وبهذا يحاول الباحث أن يرسي تطويراً في مفهوم العلاقات النحوية البلاغية، يساعده في طرح منهج عربي الإطار والدعائم لتحليل بنية النص الشعري العربي. ويتوصل الباحث إلى أن النص الشعري في القصيدة الذي كثيراً ما يوحي بالدهشة وأحياناً بالالتباس، يمكن فك شفراته عن طريق تحليل يأخذ بنظر الاعتبار تركيب الجملة وتداعيات المفردة. ويوضح كيف يدخل الشاعر مطر البيئة الشعبية في إطار فصيح وكيف يتقابل مع القصيدة الجاهلية في الانتهاء ببكاء الأطلال، كما أنه يجمع بين الغزل والتصوف في قصيدته ويتخذ من الماضي المفتقد والحاضر الآني منطلقاً ليشير إلى مفهوم الزمن والحلم.

فقط للذي يتوق

دوريس إنريت-كلارك شكري

تسعى هذه المقالة إلى البحث في غنائية ت. س. إليوت، مقترحة أن الغنائية هي "تعبير عن رغبة، وسعي إلى رضىً صعب المنال." تؤكد المقالة أنه رغم كتابة إليوت لأبيات غنائية لا تضاهى، إلا أنه لم ينتج مجموعة كاملة من الأشعار الغنائية. وتندلع غنائية إليوت كومضات عابرة أكثر منها أساساً يرتكز عليه عمله. تحاول المقالة ربط هذه السمة برأي إليوت الذي عبّر عنه في مقالته "التقاليد والنبوغ الفردي" أن الشاعر "يهرب من" شخصيته بدلاً من أن "يعبّر" عنها. وهو ما يعكس أيضاً فكرتي برادلي أن كل الحقائق خبرات وأن كل الخبرات واحدة؛ وأن الخبرات تنصب في ثلاث مراحل: الفوري والمرجعي والمتعالي. وبالرغم من أن الكثير من شعر إليوت يعكس "الخبرة المرجعية" إلا أن الحنين إلى فورية الخبرة كثيراً ما يتخلله. وإذا نظرنا إلى صوره الغنائية لوجدنا إشارات دائمة لحياته الأولى، لماض تركه بعيداً وراءه. إن هذا "العالم الأول" يشكل "حديقة ورد" الشاعر، متمثلاً الخبرة الفورية التي يعاود الرجوع إليها دائماً وأبداً. إن ما عوض إليوت عن وحدته المقيمة وتوقه لبساطة حياته

الأولى المفقودة هي السعادة التي جلبتها له سنوات زواجه الأخيرة من ڤاليري، تلك السعادة التي هي نوع من الخبرة الفورية أيضاً. هذا على الجانب الشخصي، أما على الجانب الفني فقد تشكك الكثيرون في التأثير الإيجابي لهذا الزواج السعيد على شعره.

جوانب معاصرة في شعر أبي تمام

صلاح صالح

يمكن عد الشعر العربي القديم تجسيداً لمثنوية الاتصال والانفصال في علاقته بالحيوي المتدفق في ثقافتنا المعاصرة، فهو منفصل عنها من خلال نماذجه التي تحيزت لشروطها التاريخية وانقطعت عن التأثير في عصرنا، وهو متصل ومستمر من خلال النماذج الأخرى التي لا تزال حية في ثقافتنا الحية. ففي ضوء الدراسات والمفاهيم الشعرية المعاصرة، تبرز جوانب مختلفة من شعر أبي تمام الذي يشكل شعره علامة فارقة أو نقلة نوعية في تطور حركة الشعر العربي القديم، ويمكن الذهاب إلى أن هذا الشعر يتمتع بطاقة داخلية خلاقة مكنته من تجاوز تخوم الزمان لينضم إلى صلب ما يخاطب ذائقتنا المعاصرة، من جانب، وإلى صلب المسائل التي تندرج فيما يتناوله النقد الأدبي الحديث والدراسات الجمالية في أطر الشعرية وسواها من جانب آخر. يأتي أبو تمام في طليعة الذين ساهموا في تحويل الشعر من مادة للاستماع إلى مادة للقراءة، وأن الفكرة التي يتطلب استيعاؤها واستجلاؤها جهداً يبذله القارئ تعد امتيازاً وليس عيباً أو ضعفاً، وأن هذا الشاعر كان يملك وعياً نافذاً بدور المتلقي في الحركة الشعرية بوصفه طرفاً لا يمكن تجاوزه، وأن على الشعر الجيد أن يتوجه إلى متلق مثقف مميز، وأن ما سُمي جناساً في شعر أبي تمام لم يكن مجرد حلية لفظية، بل كان عملاً واعياً على تفجير دلالة اللفظة لجعلها تحمل فيضاً من الدلالة والإشعاع، وأن لجوءه إلى الإكثار من الطباق كان انعكاساً لعالم متشكّل من متناقضات تتجادل في إطاري الصراع والتفاعل لإنتاج منظومة جديدة لم تكن موجودة من قبل، بالإضافة إلى خبرة شعرية-جمالية خاصة امتلكها الشاعر في تركيب الصورة المشهدية والانزياح عن النسق السائد حيث ساهم ذلك كله في جعل شعر أبي تمام مجالاً تتواشج فيه عرى الزمان والمكان، وتتسع تخومها لتسع قدراً آخر مما تجيش به نفوسنا في هذا العصر.

استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف:
مدخل تناصي

سيد عبد الله

تسعى الدراسة لتقديم ممارسة قرائية للنص الشعري عند سعدي يوسف تستند على مفهوم الغياب، لا كما تجلى في طروحات عدة في النظرية الأدبية المعاصرة بوصفه مفهوماً قرائياً فحسب وإنما في خصوصية تجليه في تجربة سعدي يوسف تحديداً كاستراتيجية نصية. ترى الدراسة أن ثمة استراتيجية ينبني بها النص تقوم على الإيهام بأن نسق البنية الدالة للقصيدة لا يقدم سوى دلالته المباشرة ولا يعد بأبعد من ذلك، بيد أن الكيفية التي يمارس بها النص إيهامه هذا لا تجعل المتلقي قانعاً بمَا تقدمه القصيدة بوصفه "الدلالة" بقدر ما تبث فيه القلق تجاه هذه الدلالة وتجاه الحرص على الإيهام بالمباشرة، مرسخة لديه انطباعاً أولياً للتلقي بأن ثمة ما يغيِّبه النص ولا تكتمل بدونه للقصيدة دلالة. ويكون هذا القلق الذي تبثه القصيدة في المتلقي دافعاً لقراءة أخرى أكثر تشوفاً لكشف الغياب فيها. وبذلك تكون القصيدة قد رسخت الغياب كقيمة في ممارسة إنتاج الدلالة. وكما يمارس مفهوم "اللعب" - الذي رسخه دريدا في ممارساته القرائية -دوراً أساسياً في هذه الاستراتيجية الإبداعية، فإن له في الطرف المقابل من عملية إنتاج الدلالة في النص (التأويل) الفعالية نفسها، عبر المدخل التناصي الذي تلج الدراسة ممارستها القرائية للنص الشعري عند سعدي يوسف من خلاله. وقد اختارت الدراسة ثلاث قصائد للشاعر: "باتنة،" "الرسالة الضائعة،" "الجنة" لتمارس من خلالها "لعبها" القرائي مع نص سعدي يوسف الشعري وخصائص تكنيك التناص عنده، فتتبدى من وراء هذه الممارسة رؤية شعرية شديدة التفرد والخصوصية.

شعرية الخط:
مقابلة مع منير الشعراني

فريال جبوري غزّول

في هذه المقابلة يفصل منير الشعراني - فنان اللوحة الخطية ومصمم الكتب والمطبوعات - رحلته في عالم الفن منذ بداياتها في دمشق حيث درس على يد كبير خطاطي الشام إلى تخصصه في كلية الفنون الجميلة وما تلاها من معارض فردية وجماعية في الوطن العربي وأوروبا، وكتاباته في النقد الفني والفن العربي-الإسلامي. ويوضح منير الشعراني كيف واجه تيارات ثلاثة كانت تستلب شعرية المبدعين كي يحقق أسلوبه الخاص واجتهاده الفني في مجال اللوحة الخطية: (١) تيار الخطاطين التقليديين، (٢) تيار المصورين الذين

اعتبروا الخط مهنة تقليدية، (٣) تيار الحروفيين الذين لم يخرجوا عن نطاق المفهوم الغربي للوحة على الرغم من توظيفهم للحرف العربي. وينبع البعد الشعري في لوحات الشعراني من اختياره لأبيات شعرية وحكم فلسفية بالإضافة إلى أسلوبه في خط هذه الكلمات جمالياً في فضاء يبرز عنفوانها كي تدهش المشاهد-القارئ وتعبئه ذهنياً ووجدانياً. ومن افتتان الشعراني بملحمة جلجامش، صاغها بشعريته ثم خطها في لوحة ثلاثية تتمثل مراحل تجربة بطلها الأسطوري في وادي الرافدين.

مجازات التنقل:
ترحلات الحداثة الجديدة عند فرجينيا وولف

إليزابيث لامونت

تركز المقالة على واحدة من أكثر روايات فرجينيا وولف غنائية في الأسلوب، **مسز دالاوي**، وتختلف المقالة مع المفاهيم السائدة حول هذه الرواية التي تُتخذ نموذجاً للتمحور حول ما هو بريطاني وغياب الرغبة في السفر بعيداً واستطلاع العالم. وعبر قراءة متمعنة في مقاطع من هذه الرواية وأسلوبها السردي الغنائي، توضح المقالة أن وولف ليست أديبة تجريبية مهتمة بالشكل الروائي وتطويره فحسب - كما جرى العرف النقدي - وإنما، من خلال مجازها، نجد التنقل عبر الحدود وموتيفات الترحل، فهي ترهص بعلاقات عالم جديد لا يقتصر على بريطانيا. فكل شخصية في الرواية ترتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بمكان أجنبي. والإصرار على الألفة المنزلية والبعد المحلي يتراجع في هذه الدراسة عبر توظيف نقد أنثروبولوجي ونسوي جديد لتظهر معالم الخروج من الشرنقة البريطانية إلى عوالم أرحب. فمسيرة البطلة مسز دالاوي في شوارع لندن يوازيها الترحل الذهني الثاوي في مجازات النص، مما يخلق ازدواجية بين ما هو إنجليزي وما هو غير إنجليزي.

أذرع مثقلة بالأشياء:
سوق الإمام الشافعي في المدافن الجنوبية

نور المسيري ونايجل ريان

ليس من السهل الاتجار في البضائع التي تعرض على العديد من الطاولات والملاءات المفروشة على أرض سوق الإمام الشافعي الذي يقع في الجزء الجنوبي من المقابر في القاهرة: أقفال دون مفاتيح، وأطراف عرائس بلاستيك مكسورة، وفردة حلق، وزجاجات كاتشاب مستعملة، وألبوم مليء بالصور لعائلة مجهولة. ولذا بوسعنا أن نستنتج أن البيع والشراء

ليسا سوى وظيفة واحدة من وظائف سوق الإمام العديدة وليست بالضرورة أهمها. إن سوق الإمام مكان تجمع أكثر منه سوقاً تجارياً، فهو يوفر مجرد تكئة، كثيراً ما يحتاج لها المرء من حين إلى آخر لتمضية الوقت. وإذا كانت تمضية الوقت هي إحدى الصفات الرئيسية للحياة، فإن المدافن مكان لائق لإقامة سوق فيه، شأنها في هذا شأن أي مكان آخر. وفي "مدينة الموتى" يتم تدوير بضعة أشياء التقطت من قمامة أحياء الأثرياء ثم تمنح حياة جديدة. ويكتب للأشياء عمر جديد في هذا السوق لأنها رخيصة: يمكن التخلص من المال عندما يحصى قروشاً، فدية خلاص الأشياء. يتمثل الخلاص في ألا يصبح الشيء عديم الجدوى. الشعور بالألفة في "مدينة الموتى" يدل على الاقتناع بأن كل حال يزول. والتسوق في مقابر القاهرة هذه لا يعني تحقيق غاية ما، وإنما هو استكشاف الجوانب التي لا نهاية لها، والتي تشكل هذه الغاية والنهاية المفترضة.

نجم والشيخ إمام:
صعود وأفول الأغنية السياسية في مصر

داليا سعيد مصطفى

تتناول هذه الدراسة النواحي الفنية والقيمة الإبداعية لثنائي الأغنية السياسية المصري شاعر العامية أحمد فؤاد نجم وصديقه الملحن والمغني الشيخ إمام عيسى. لقد شكل هذا الثنائي إحدى الظواهر الفنية شديدة الأهمية التي تبلورت واتضحت معالمها في سنوات أواخر الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. وتتعرض الدراسة لتطور أغنية نجم-إمام السياسية في تلك الفترة وصعودها وراديكاليتها كنتيجة لارتباطها بتصاعد الحركة الطلابية اليسارية في مصر والمد الجماهيري بشكل عام، ثم أفول هذه الأغنية في فترة بداية الثمانينيات والانفصال الفني لنجم وإمام. وقد لعبت التيمة الشعبية دوراً هاماً كأداة للتعبير في أغنية نجم-إمام السياسية، وتناقش الدراسة أسباب اختيار هذه الأداة كتعبير عن راديكالية الفنانين السياسية. وتحلل الدراسة القيمة الإبداعية في شعر نجم في سياق مقارن مع شعراء عامية آخرين مثل فؤاد حداد وصلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودي، وأيضاً تطوير الشيخ إمام للأغنية السياسية ثم البداية المشتركة لنجم وإمام في الستينيات وصعود عملهما الفني خلال سنوات السبعينيات وأفول أغنيتهما على الساحة الجماهيرية فيما بعد وأسباب ذلك.

فصل في شعر جنوب أفريقيا:
مقابلة مع جيريمي كرونن

باربارا هارلو

جيرمي كرونن شاعر وناشط سياسي قضى العديد من السنوات في السجن والمنفى، وهو الآن عضو في البرلمان ونائب السكرتير العام للحزب الشيوعي في جنوب أفريقيا. وتركز المقابلة على شعرية كرونن وتوجهه السياسي. ويرى كرونن أن قصائد السجن عنده تشكل استراتيجية الحفاظ على الذات، وهي أيضاً شهادته عن واقع الاعتقال والحبس، بالإضافة إلى كونها محاولة لتفجير صوت المقاومة والتضامن ضد سياسة التمييز العنصري وضد القيم التي نشأ عليها في أحياء البيض في جنوب أفريقيا. ويعرّف كرونن الرأسمالية باعتبارها تقدماً همجياً، ويرى أن العولمة قد جعلت من العالم سوقاً، كما أنه يصر على ضرورة فطام النهج الشيوعي من الممارسات الشمولية. والشعر بالنسبة له يوفّر إمكانية تحدي دوغمائية اليسار عبر المفارقة وتحدي العولمة التي تهيمن عليها بضعة شركات بالتركيز على المحلي وعلى الجذور المنغرسة في المكان.

القصيدة كأغنية:
دور متلقي القصيدة الغنائية

جون هنريكسن

تبحث هذه المقالة في ظاهرة الشكلية الغنائية - وهي وجهة النظر التي تعتقد أن معنى القصيدة يكمن كلية بداخلها - من وجهة نظر ثقافية وعبر-ثقافية. تناقش المقالة الفكرة القائلة إن القصائد الغنائية هي نوع من التعبير المستقل الذي لا يتطلب بالضرورة متلقياً، موضحة أن هذه الفكرة بدأت منذ الفترة الرومانتيكية وأدت إلى ظهور شكلية النقاد الجدد. فهي تعبير مرتبط بخصوصية الثقافة ولا بد من دراستها على هذا الأساس. ومن خلال قراءة أهم آراء كتاب الفترة الرومانتيكية عن القصيدة الغنائية من أمثال وردزورث وشيلي وهيغل، تتناول المقالة وضع المتلقي الإشكالي في إطار كونه مفهوماً ثقافياً. فمن ناحية، كان المتلقي ذا أهمية باعتباره المستفيد من إبداع الشاعر، ولكنه، من ناحية أخرى، أُهمل واعتُبر غير ضروري لإنتاج القصيدة. وفي النهاية تم تهميش دور متلقي القصيدة الغنائية وإن لم يتم ذلك بشكل كامل. فبما أن النقد لم ينظر إلى القصيدة على اعتبارها موجهة لمتلق، لم يكن أيضاً يتوقع منها أن تنقل معنىً مباشراً من المتحدث إلى المستمع؛ فالمعنى - كما يرى هذا النقد - يتولد بطريقة ما داخل المستمع؛ وعندئذ كان ما يتلقاه

المستمع شكل القصيدة وموسيقيتها. بذلك فقد تم فصل الفكرة عن الموسيقى بطريقة لم نجد لها مماثلاً في تقاليد شعرية أخرى، مثل الشعرية العربية على سبيل المثال. ففي الثقافة الغربية الحديثة تنفصل القصائد عن الأغاني في كل من الوعي الشعبي والنظرية الأدبية الأكاديمية. فقد بدأ النظر إلى الأغنية على أنها كيان مضاد للتواصل وإلى القصيدة باعتبارها نصاً فكرياً خالصاً دون أي إطار استعراضي. فيجب علينا الاعتراف بأن هذا التقابل بين القصيدة والأغنية هو محض انحياز ثقافي حان الوقت للتصدي له، من خلال الاطلاع على ثقافات أخرى حيث تتضافر موسيقى القصيدة مع معناها لتحرك وجدان القارئ كما عند العرب.

تعريف بكتاب العدد

(أبجدياً حسب الاسم الأخير)

رندة أبو بكر: مدرسة الشعر والترجمة بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة. حصلت على الماجستير في الشعر الإنجليزي الحديث، وعلى الدكتوراه في الشعر المقارن. تتضمن اهتماماتها الأدبية: الأدب المقارن، الترجمة الأدبية، الدراسات الثقافية، وشعر العامية المصري.

بشرى البستاني: شاعرة وأستاذة مساعدة في قسم الأدب العربي في جامعة الموصل (العراق)، وقد نشرت دراسات عديدة في النقد الأدبي وعدداً من الدواوين الشعرية منها **ما بعد الحزن**، **الأغنية والسكين**، **أنا والأسوار**، **زهر الحدائق**.

أنّا بوغيجيان: فنانة تشكيلية تعرض أعمالها الفنية منذ أكثر من عشرين عاماً. أقيمت لها معارض في مصر وكندا واليونان وفرنسا. وقد اقتنيت أعمالها ضمن العديد من المجموعات الفنية، من ضمنها مجموعة معهد العالم العربي في باريس. ولقد تخرجت الفنانة في الجامعة الأمريكية بالقاهرة وحصلت على ليسانس في الفنون والموسيقى من جامعة كونكورديا بكندا. عملت في مجالات تصميم أغلفة الكتب والرسوم التوضيحية لأعمال أدباء من أمثال نجيب محفوظ وكونستانتين كاڤافي وتوم لامونت.

مايكل بيرد: أستاذ الأدب بجامعة نورث داكوتا بالولايات المتحدة الأمريكية. يشارك في رئاسة تحرير مجلة **أدبيات**. ترجم مؤخراً مجموعة أشعار للكاتب الإيراني إسماعيل خوي بعنوان **أوتلانديا: أغاني المنفى**، بالاشتراك مع زميل.

ريشار جاكمون: أستاذ مساعد في جامعة بروڤانس في فرنسا، يعمل بتدريس اللغة العربية وأدبها الحديث. له العديد من الدراسات بالعربية والفرنسية والإنجليزية عن الأدب المصري الحديث والثقافة العربية وسوسيولوجية الترجمة. قام بنقل روايات عربية إلى الفرنسية ومنها **ذات** لصنع الله إبراهيم.

صبري حافظ: درس في القاهرة ولندن وتخصص في علم اجتماع الأدب. درّس في السويد والولايات المتحدة ويعمل حالياً أستاذاً للأدب العربي بقسم الدراسات الشرقية والأفريقية في جامعة لندن. له العديد من المؤلفات والدراسات عن الأدب العربي والنظرية النقدية منها **مسرح تشيكوف** و**أحاديث مع نجيب محفوظ** وكتاب بالإنجليزية عن نشأة القصة القصيرة في مصر.

حسن خان: يعد حالياً رسالة ماجستير في الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. يعمل في مجالات تأليف الموسيقى المسرحية وإخراج أفلام فيديو تسجيلية وقصيرة. قام بالعديد من تجهيزات الفيديو. ساهم في تحرير مجلة *Alive*.

محمود الربيعي: أستاذ الأدب العربي بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. حاصل على الليسانس من جامعة القاهرة، وعلى الدكتوراه من جامعة لندن. درّس الأدب العربي، والنقد الأدبي، والأدب المقارن، ونظرية الأدب، والترجمة، في جامعات: القاهرة، وعين شمس، والجزائر، والكويت. له مؤلفات منها: **في نقد الشعر؛ قراءة الرواية؛ قراءة الشعر**، ومترجمات، وسيرة ذاتية بعنوان: **في الخمسين عرفت طريقي**.

جون رودينبك: أستاذ الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. يقيم في مصر منذ عام ١٩٦٤. قام بالإشراف على العديد من الكتب وله أكثر من مائة مقال متخصص.

نايجل ريان: درس في كلية لندن للاقتصاد ثم في جامعة سانت أندروز. يعمل حالياً ناقداً فنياً تشكيلياً ومحرراً ثقافياً في جريدة **الأهرام ويكلي**.

أميرة الزين: حصلت على درجة الدكتوراه من جامعة جورجتاون بالولايات المتحدة الأمريكية. تدرّس حالياً الأدب العربي والمقارن في حقبهما المختلفة، الوسيطة والحديثة. ترجمت الكثير من المقالات من الفرنسية إلى العربية. لها مجموعتان شعريتان. ولها كتابان بالإنجليزية قيد الطبع بعنوان: **الظاهر والخفي: الجن بين بني البشر**، و**في التصوف**.

روبرت سويتزر: درس في كندا والولايات المتحدة الأمريكية. يدرّس حالياً الفلسفة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. نشر العديد من المقالات في مجالات الظاهراتية وعلم الأخلاق وفلسفة الجمال، مركزاً على مواضيع العاطفة والجسد. يعد حالياً لنشر كتاب بعنوان **نفوس مهجورة: ذوات في عزلة**، والذي أتت فكرته من مادة الأدب والفلسفة التي درّسها لأكثر من فصل دراسي بالاشتراك مع توم لامونت.

محمد سعد شحاتة: مدرس حاصل على ليسانس الآداب والتربية، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة كفر الشيخ. حصل أيضاً على دبلوم في إعداد المعلم من جامعة عين شمس. يدرس الآن للحصول على الماجستير في الأدب من كلية التربية، جامعة عين شمس، وموضوع رسالته "أثر العلاقات النحوية في تشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر." له العديد من الأعمال الإبداعية والنقدية المنشورة بالمجلات الأدبية المتخصصة.

منير الشعراني: درس فن الخط في الشام وتخرّج في كلية الفنون الجميلة بدمشق. عمل خطاطاً ومصمماً فنياً للكتب والمطبوعات وفنان لوحات خطية. له كتابات في النقد الفني والفن العربي الإسلامي وشارك في العديد من المعارض الجماعية والفردية في الوطن العربي وأوروبا.

دوريس إنريت-كلارك شكري: رئيسة قسم الأدب الإنجليزي والمقارن في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. حققت وترجمت أعمالاً لاتينية كما نشرت دراسات عديدة عن ڤرجينيا وولف ويونسكو ومارجريت دوراس وكونديرا، وعن البعد الفلسفي في الحداثة وفي ما بعد الحداثة.

صلاح صالح: باحث وناقد، أنجز عدداً من الدراسات والبحوث المنشورة في كتب مستقلة، وفي عدد من الدوريات الثقافية العربية والأجنبية. شارك في عدد من المؤتمرات والندوات الأدبية والنقدية في سوريا وفي دول عربية أخرى. وتدور معظم دراساته وبحوثه حول الرواية العربية والفن التشكيلي العربي. من كتبه: **قضايا المكان الروائي**؛ **الرواية العربية والصحراء**؛ **مدى في الكلام**؛ **ممكنات النص**؛ **الشعرية البصرية** (تأليف مشترك). يعمل حالياً بالتدريس في جامعة الكويت.

سيد عبد الله: حصل على ليسانس الآداب من كلية الآداب، جامعة القاهرة، ومنها أيضاً حصل على درجة الماجستير في الشعر العربي الحديث عن رسالة عنوانها "دلالات الغياب في مستويات بناء القصيدة عند سعدي يوسف." له دراسة بعنوان "محتوى الشكل والواقعية المأزومة في رواية **الأرض**،" كما نشر عدة قراءات لدواوين شعرية في الصحف لكل من مريد البرغوثي **منطق الكائنات** وسعْدي يوسف **إيروتيكا**. يعمل الآن على إنجاز مشروع لدراسة السمات الشعرية في قصيدة النثر المعاصرة.

فريال جبوري غزّول: أستاذة الأدب الإنجليزي والمقارن في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. كتبت العديد من الكتابات والمقالات حول الأدب الوسيط والشعر ونقد ما بعد الكولونيالية. ترجمت أعمالاً أدبية ونقدية من وإلى العربية والإنجليزية والفرنسية، منها **رباعية الفرح** لمحمد عفيفي مطر و"الابن البار" لأنيتا ديساي، ودراسات لألتوسير وريكور وريفاتير وبيرس.

ماري كروس: تلقت تعليمها في كلية هولينز وكلية سويت برايار في الولايات المتحدة وفي جامعة السوربون في فرنسا. تعمل مصورة صحفية ومصورة پورتريهات، وهي من أمناء الجامعة الأمريكية بالقاهرة. لها العديد من الكتب، من ضمنها: **مصر: نصوص وصور**، **المغرب من الصحراء إلى البحر**، **خلف السور العظيم: مقالة مصورة عن الصين**.

جيريمي كرونن: شاعر وناشط سياسي. درس في جنوب أفريقيا وفرنسا، وهو الآن عضو في البرلمان ونائب السكرتير العام للحزب الشيوعي في جنوب أفريقيا. من دواوينه الشعرية **في الداخل**، **حتى الأموات**، **في الداخل والخارج**.

إليزابيث لامونت: حصلت على درجة الماجستير من قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. تعد حالياً رسالة الدكتوراه في جامعة ويسكونسن-ماديسون بالولايات المتحدة الأمريكية. تعمل محررة بمجلة عن الأزياء والتجميل في مدينة نيويورك.

نور المسيري: حصلت على ليسانس وماجستير في الأدب الإنجليزي والمقارن من الجامعة الأمريكية بالقاهرة وعلى دكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعة كمبردج. درّست في الجامعة الأمريكية بالقاهرة من سنة ١٩٩١ حتى سنة ١٩٩٧، وفي تلك الفترة التقت بزوجها الراحل توم لامونت. تعمل الآن كاتبة ومحررة في جريدة **الأهرام ويكلي**.

داليا سعيد مصطفى: تخرجت في قسم العلوم السياسية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ١٩٨٩. وفي عام ١٩٩٣ حصلت على درجة الماجستير في دراسات المرأة من جامعة إكستر بإنجلترا. عملت في عدة منظمات تنموية مثل اليونيسيف وهيئة إنقاذ الطفولة. وهي تدرس الآن في قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة للحصول على الماجستير، وتعمل مترجمة وباحثة.

باربارا هارلو: أستاذة الأدب الإنجليزي في جامعة تكساس في أوستن. وقد درّست الأدب في مصر وجنوب أفريقيا. من مؤلفاتها **أدب المقاومة**، **خلف القضبان: النساء والكتابة والاعتقال السياسي**، **بعد الحيوات: موروث الكتابة الثورية**.

جون هنريكسن: حصل على درجة الليسانس من جامعة ييل، والدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة هارڤرد. يقوم الآن بتدريس الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، مركزاً على مجالات الدراسات الأمريكية والشعر والمسرح الإنجليزي الحديث.

سعدي يوسف: من أكبر شعراء العراق وهو غزير الإنتاج. له العشرات من الدواوين الشعرية ورواية ومجموعة قصصية ومقالات. عمل في الصحافة الأدبية. من دواوينه **بعيداً عن السماء الأولى**، **الأخضر بن يوسف ومشاغله**، **قصائد بيروت**، **قصائد باريس**. ترجم إلى العربية مختارات من أعمال ويتمان وكفافي وأنغاريتي وريتسوس وسوينكا وغيرهم.

نهاية القسم العربي

End of English Section

published a number of creative and critical works in specialized literary magazines.

Doris Enright-Clark Shoukri is Chair of the Department of English and Comparative Literature at the American University in Cairo. She is the editor and translator of *Liber Apologeticus de Omni Statu Humanae Naturae* by Thomas Chaundler, and has published articles on Virginia Woolf, Ionesco, Kundera and Duras.

Robert Switzer was educated in Canada and the United States. He teaches philosophy at the American University in Cairo. He has published a number of articles in the areas of phenomenology, ethics and aesthetics, with a special focus on affectivity and the body. He is currently preparing a book-length manuscript, "Deserted Selves: Egos in Isolation," based on a course in Literature and Philosophy developed over several semesters in collaboration with Tom Lamont.

Saadi Youssef is the leading Iraqi poet and a prolific writer. He has published more than a dozen poetry collections, a novel, short stories and essays. He worked in literary journalism. Among his poetic works are *Away from the First Sky*, *Beirut Poems*, and *Paris Poems*. He translated into Arabic works of Whitman, Cavafy, Ungaretti and Soyinka.

Amira El-Zein received her Ph.D. from Georgetown University in Washington D.C. where she currently teaches courses in Arabic and Comparative Literature, both medieval and modern. She published two anthologies of poetry and translated several French literary works into Arabic. She has two forthcoming books: *The Seen and the Unseen: Jinn Among Humankind*, and *On Sufism*.

Mahmoud El-Rabei is Professor of Arabic Literature at the American University in Cairo. He received his B.A. from Cairo University and his Ph.D. from London University. He has taught courses on Arabic Literature, Literary Criticism, Comparative Literature, Literary Theory and Translation, at the Universities of Cairo, 'Ain Shams, Algeria and Kuwait. He has published several books, among which are: *On Poetic Critisism*, *Reading the Novel*, and *Reading Poetry*. He has translated several literary and critical works into Arabic. He wrote an autobiography entitled *At Fifty I Knew my Way*.

John Rodenbeck is Professor of English and Comparative Literature at the American University in Cairo. He has lived in Egypt since 1964, has edited several books, and is himself the author of more than a hundred specialized articles.

Nigel Ryan attended the London School of Economics followed by the University of St. Andrews. He is now an art critic and cultural editor at *Al-Ahram Weekly*.

Salah Salih is researcher and critic who has written a number of studies and research papers published in several books and academic periodicals in the Arab World and the West. He has participated in several conferences and symposia in Syria and other Arab countries. His work focuses on the novel and the plastic arts in the Arab World. Among his books are: *Questions of Place in the Novel*, *Arabic Novel and the Desert*, *Possibilities of the Text* and *Visual Poetics* (with others). He presently teaches at Kuwait University.

Mouneer Al-Shaa'rani studied calligraphy in Syria and graduated from the college of Fine Arts in Damascus. He worked as a calligrapher, book designer and artist. He has written in the field of Arab-Islamic art and criticism. He has participated in collective and individual exhibitions in the Arab World and Europe.

Muhammad Sa'ad Shehatah received his B.A. in Literature and Education from Kafr Al-Shaykh University. He obtained a diploma in teaching from 'Ain Shams University. He is currently writing an M.A. dissertation on "The Effect of Syntactic Relations on Muhammad 'Afifi Matar's Poetic Imagery" at 'Ain Shams University. He has

Barbara Harlow is Professor of English at the University of Texas at Austin. She has taught Literature in Egypt and South Africa. She is the author of *Resistance Literature*, *Barred: Women, Writing and Political Detension*, and *After Lives: Legacies of Revolutionary Writing*.

John Henriksen received his B.A. from Yale University and his Ph.D. from Harvard in Comparative Literature. He currently teaches in the Department of English and Comparative Literature at the American University in Cairo, where he offers courses in American Studies, and modern English poetry and drama.

Richard Jacquemond is currently Associate Professor of Arabic Language and Literature at the University of Provence in Aix-en-Provence. He has written extensively on Egyptian literature and the sociology of translation, in Arabic, English and French. He has translated literary works from Arabic into French.

Hassan Khan is currently pursuing an M.A. in English and Comparative Literature at the American University in Cairo. He has been working in the audio-visual medium over the past six years, including composing soundtracks for theater, directing short films, documentaries, and creating video installations. He was on the editorial team of *Alive*.

Elizabeth C. Lamont received her M.A. in English and Comparative Literature from the American University in Cairo. She is currently writing her Ph.D. dissertation at the University of Wisconsin-Madison, and works as a fashion and beauty editor in New York City.

Dalia Said Mostafa graduated from the Political Science Department at the American University in Cairo. She received her M.A. in Gender Studies from Exeter University, U.K. She worked in several development organizations including UNICEF and Save the Children Foundation. At present, she is pursuing her second Master's degree in the English and Comparative Literature Department at the American University in Cairo. She also works as a translator and researcher.

critical studies and is the author of several poetic collections including *Beyond Sorrow*, *The Song and the Knife*, *The Fences and I*, and *Garden Roses*.

Jeremy Cronin is a poet and a political activist. He was educated in South Africa and France, and is presently a member of parliament and the deputy general secretary of the South African Communist Party. Among his poetic works are *Inside*, *Even the Dead*, and *Inside and Out*.

Mary Cross was educated at Hollins College, Sweet Briar College and the Sorbonne. She is a photojournalist, a portrait photographer and a trustee of the American University in Cairo. She is the author of *Egypt: Text and Photographs*, *Morocco: Sahara to the Sea*, and *Behind the Great Wall: A Photographic Essay on China.*

Nur Elmessiri received her B.A. and M.A. in English and Comparative Literature from the American University in Cairo and her Ph.D. in English Literature from the University of Cambridge. She taught at the American University in Cairo from 1991 to 1997 during which time she met her late husband Tom Lamont. She now writes and edits at *Al-Ahram Weekly.*

Ferial J. Ghazoul is Professor of English and Comparative Literature at the American University in Cairo and author of several books and articles on medieval literature and postcolonial criticism, including *Nocturnal Poetics: The Arabian Nights in Comparative Context.* She is the editor of *Alif* and the co-editor of *The View from Within.* She has translated several texts from and into Arabic, English and French, including writing by Althusser, Riffaterre, Ricoeur, Said and Matar.

Sabry Hafez was educated in Cairo and London, specializing in the Sociology of Literature. He has taught in Sweden and the United States. He is presently Professor of Arabic Litetrature at London University (SOAS). He is author of several books and articles on modern Arabic Literature and Critical Theory, including (in Arabic) *The Theater of Chekhov*, *Dialogues with Naguib Mahfouz*, and (in English) several studies on the Arabic short story and the sociology of narrative, including *The Genesis of Arabic Narrative Discourse*.

Notes on Contributors
(Alphabetically by Last Name)

Sayyid Abdallah received his B.A. and M.A. in Arabic Literature from Cairo University on "Signifiers of Absence in the Levels of Poetic Construction in Saadi Youssef's Poetry." He has written and published several studies on the Arabic novel and poetry, some of which have appeared in literary periodicals. He is currently working on a project focusing on the poetic characteristics of contemporary prose poetry.

Randa Abou-Bakr is Lecturer in Poetry and Translation at the English Department of Cairo University. She did her M.A. dissertation in modern British poetry and her Ph.D. in Comparative Literature. Her research interests include: comparative poetics, translation, cultural studies, and Egyptian colloquial poetry.

Michael Beard is a co-editor of *Edebiyat: A Journal of Middle Eastern Literature*. His most recent book is a translation of poems by the Iranian poet Esmail Khoi, *Outlandia: Songs of Exile* (in collaboration with Ahmad Karimi-Hakkak). He teaches Literature at the University of North Dakota.

Anna Boghiguian is an established artist who has been exhibiting consistently over the past twenty years in Egypt, Canada, Greece, and France. Her work is represented in several collections including the Institut du Monde arabe in Paris. Boghiguian is a graduate of the American University in Cairo and has a B.A. in art and music from Concordia University in Canada. Her experiences include both designing book covers and illustrating works by Naguib Mahfouz, Constantine Cavafy and Tom Lamont, among others.

Bushra Al-Bustani is Associate Professor and poet. She teaches Arabic Literature at the University of Mosul (Iraq). She has published

bestowing meaning, but in the uniquely African-American sense of the term: in a move that "undercuts," that is at once insinuating and subversive, mocking and transformative. The article endeavors to suggest that this transfigurative force—which it argues must be located more in the music than in the lyrics, and not in the music's "form" but in its "matter," its elemental corporeity—can be politically, aesthetically, and even ontologically liberating. Born of suffering and oppression, the blues can offer a profound recasting of the lived world and new possibilities of meaning and expression.

From *Majnun Layla* to *Le fou d'Elsa*: A Study in Intertextuality and Literary Space

Amira El-Zein

The article treats intertextuality in Aragon's lyrical poem *Le fou d'Elsa* written in 1963, and justly considered as one of the great masterpieces of lyrical writing of all times. The poet tackles in his 450-page poem the fall of the Andalusian city of Granada after a long siege. His moving and powerful verse translates the sufferings and humiliation that the people of the city experienced when the Spanish *conquistadors* forced the Muslims to embrace Catholicism, or exiled them to North Africa. The article seeks to explore and apprehend how Aragon recycles his wide knowledge of Andalusia, and how he creates new and unique poetical patterns out of his vast ocean of readings. Intertextual correspondences are explored on five axes: history, Islam, madness, Sufism and love. The article demonstrates that Aragon's immense knowledge of Andalusia generates "an innovative literary space" that opposes the narrow concept of *place* as based on a known locale. The *space* that Aragon formulates is thus an intersection of exiles and experiences, a knot of present, past, and future, an apex of conjugations where poetry flows. Thus intertextual references, particularly the legendary Arabian figure of Majnun Layla, reveal themselves in the Aragonian text as the source of poetical creativity par excellence, in a unique encounter and fusion of civilizations.

signature of Matar.

Nur wer die Sehnsucht kennt

Doris Shoukri

The article examines the nature of Eliot's lyricism, having first suggested that all lyricism is "an expression of desire, a reaching out for an unattainable fulfilment." It takes note of the fact that although Eliot has written lyric lines of incomparable beauty, he did not produce a body of lyric poems. His lyricism seems to break out, as though stifled, rather than to constitute the *raison d'être* of his work. The article relates this to the belief expressed by Eliot in "Tradition and the Individual Talent" that the poet escapes from rather than "expresses" his own personality, which, in turn, would seem to reflect two ideas of Bradley: the first being that all reality is experience and all experience one, and the second that experience is of three orders, immediate, relational, and transcendent. Although much of Eliot's poetry reflects "relational experience," a nostalgia for "immediacy of experience" permeates Eliot's work. If we examine his lyric imagery, we find reference almost always to his early life, to a past that he has left behind. The poet's "first world" creates his "rose garden," the immediate experience to which he turns and returns. It was only during his last years with his marriage to Valerie, that his abiding loneliness, his hunger for the lost simplicity of his early life, was seemingly assuaged by a happiness akin to that "immediate experience." The effect upon his verse was of dubious merit.

Signifying the Blues

Robert Switzer

The essay offers a philosophical examination of the blues, a uniquely powerful and influential twentieth-century musical genre. The examination is undertaken chiefly with reference to the works of Theodor Adorno, Angela Davis and Martin Heidegger—and to the insightful writings on the blues by Tom Lamont. Overall, the article is an attempt to come to terms with the artistic significance of the blues—in part, as a challenge to traditional aesthetic positions and biases. The blues, the article argues, "signify" not only in having or

something based upon sensitive observation, rather than something merely imagined.

Contemporary Aspects of Abu Tammam's Poetry

Salah Salih

There are ruptures as well as continuities between the old and the new in Arabic poetry. The medieval Arab poet Abu Tammam represents a radical change in Arab poetics and his innovations preserve him as a contemporary in thought and orientation. The article, having introduced the specificity of Abu Tammam, moves to analyze his aesthetics based not on orality but on textuality, transforming the pleasure of hearing into that of reading. Abu Tammam puts on the reader the challenge and burden of deciphering; he addresses his poetry to an educated audience. His use of alliteration strives to highlight significance, his use of juxtaposition serves to foreground dialectics of contrast, and his imagery displaces the common and dominant modes of expression, as the article shows by explication of selected texts.

Grammatico-Rhetorical Relations: An Approach to Poetic Imagery

Muhammad Sa'ad Shehatah

The article is based on the insights made by the medieval Arab critic Abdul-Qahir al-Jurjani in his theory of syntax in its relation to structural significance and poetic imagery. The article applies the theoretical framework to a poem by a contemporary Egyptian poet Muhammad 'Afifi Matar, entitled "You and She Were Not: A Miniature." By exploring the stylistic, semantic and syntactic relations in the complex poem, the article shows the relevance of medieval criticism to modern poetry often considered resistant to spontaneous decoding. The relation of sentence structure and connotation of individual words surface in a close reading of the poem. Folk motifs in the refined high style, correspondence with the pre-Islamic ode, joining the erotic (*ghazal*) with the mystic (*sufi*), and the linkage of the bygone past with the immediate present highlight a conception of time, a predeliction for dream, and have the unmistakable rhetorical

Poetic Immersion: Mutanabbi's Descriptive Imagery

Mahmoud El-Rabei

The article addresses descriptive imagery in the poetry of the leading classical Arab poet Al-Mutanabbi using stylistic analysis and interpretive reading. This poetic immersion breaks away the descriptive motifs from their specific occasions and traditional functions, revealing other depths and significance in them. The article selects six images: the Other, in an elegy, where the description of the elegized ponders life and death, character and generosity. The second is the Self where the poet reflects on the nature of poetry. The third revolves around the lion but moves to a reflection on power and hegemony. The fourth image is of a lake where the animate and inanimate are mixed producing a symbolic discourse. The fifth image is that of a garden, but presented as mother nature. The sixth set of images deals with the notion of arts, including such varied ones as poetry, horsemanship and war. The article proposes in this reading of descriptive poetry to go beyond the traditional modes of categorizing to find new criteria revealed only upon poetic immersion in the text and interpretive sensibility.

Alexandria in Cavafy, Durrell, and Tsirkas

John Rodenbeck

Among the several ways of looking at Alexandria, one is represented by Edmund Keeley's critical book, *Cavafy's Alexandria*, which condemns the city as "squalid." Another approach, even less generous and far less literal, is that of Lawrence Durrell, whose notions of the city's history, politics, linguistics, ethnography and topography are permeated with unconcealed ethnic and religious hostilities. These attitudes were certainly not shared by Constantine Cavafy, who is repeatedly appealed to by Durrell in the text as a kind of authority. Crucial in Cavafy's work is acceptance of the ordinary mundane physical reality of the city, without which precisely those emotions would be absent that provide significance or meaning. The same fidelity to the world is at the center of Tsirkas' *Drifting Cities*. Both were writing for the kind of reader who prefers to be told

reading and analysis of pertinent passages, the article shows how Woolf was not simply experimenting with forms, but also pushing forward in her tropes movement across borders and travel. Every character in the novel is somehow related to a foreign place. The domestic dimension of this novel, stressed for so long, is problematized to give way to a fresh view of Woolf as more transnational than appears. The article calls on recent works in anthropological and feminist criticism related to boundary crossing to throw light on Woolf's text. The study draws parallels between movement of characters in London and the rhetoric of travel indicated or subsumed in the lyricism of the text. Even in shop windows gazed at by the protagonist in the novel, global relations of power are inscribed, destabilizing the stasis of home and creating metaphoric hybridity.

Najm and Sheikh Imam: The Rise and Decline of Political Song in Egypt

Dalia Said Mostafa

The article focuses on the artistic and innovative aspects that were produced by the Egyptian political and musical duo, the colloquial poet Ahmed Fouad Najm and his friend Sheikh Imam Eissa, the composer and singer. This duo constituted a very important artistic phenomenon that developed and crystallized during the late 1960s and throughout the 1970s. The study discusses the progress of Najm/Imam's political song during that period, its rise and radicalism as a result of its association with the rise of the students' leftist movement and the mass movement in general in Egypt, and the decline of this song at the beginning of the 1980s until the final separation of the duo. Folk motifs played a crucial role as a tool of artistic expression in Najm/Imam's political song. The article also analyzes the poetic devices, including the use of folk motifs, as well as the lyrical innovation in Najm's poetry in a comparative context with other colloquial poets such as Fouad Haddad, Salah Jahin, and Abdel Rahman Al-Abnoudi, in addition to the innovations made by Sheikh Imam in the political song.

not attempt to analyze the dimensions of such a crisis; rather it attempts to map the varied trends in poetic activity in contemporary Egypt. Inasmuch as the struggle in this arena revolves around what deserves to be called poetry most studies, if not all, whether written by poets or critics tend to concentrate on a specific poetic current, dismissing the rest. This article approaches various poetic currents from the perspective of literary sociology, thus it follows in its categorizations the most widely recognized criterion, namely that of form. It sets out to delineate the reasons behind the ongoing popularity of traditional metrical (*'amudi*) poetry, then moves on to draw the outlines of the critically dominant trends in free verse and finally the efforts of the generations of the 1970s and after to go beyond them. A short history of dialectical (*'amiyya*) poetry is also traced as a parallel, often neglected, to that of poetry in the literary idiom (*fusha*).

Towards a Poetics of Dispersal: An Encounter with Anna Boghiguian

Hassan Khan

In the interview with artist Anna Boghiguian, the interviewer attempts to explore the relation the artist holds to the world around her in terms of both her lived experience and her methodology. The introduction by the interviewer as well as the interview delineate the major theoretical concerns present in Boghiguian's work as well as her extensive travels in relation to the work she has produced. Her position in relation to her work is discussed in the context of art history where the opposition between the metaphysical and minimalism is explored. The contemporary moment and the nature of time are placed in relation to the historical work Boghiguian has produced on Constantine Cavafy and the illustrations provided to Tom Lamont's *Siwa Door*.

Moving Tropes: New Modernist Travels with Virginia Woolf

Elizabeth Clea Lamont

The article concentrates on one of Virginia Woolf's profoundly lyrial novels, *Mrs. Dalloway*, to question the dominant acceptance of Woolf's British rootedness and lack of wanderlust. Through a close

Poem as Song: The Role of the Lyric Audience

John Henriksen

The article examines the phenomenon of lyric formalism—the view that poems wholly contain their meaning—from cultural and cross-cultural perspectives. It argues that the view presenting lyrics as pure self-contained expressions, not addressed to anyone, is part of a long cultural history that began in Romanticism and that led to the New Critics' formalism. It is culturally specific and must be studied as such. Through a reading of some key Romantic-era statements on the lyric by Wordsworth, Shelley, and Hegel, this article shows the increasingly problematic status of the lyric addressee as a cultural notion. On one hand the addressee was important as the beneficiary of the poet's genius, but on the other hand s/he was neglected as non-essential to the truest form of self-expression. Ultimately the lyric addressee was repressed, though never entirely. Since poems were not regarded as addressing anyone, they were not meant to directly *communicate* meaning from speaker to listener; meaning was rather generated somehow within the listener. What the listener received, then, was only the form or music of the poem which triggered his own inward responses. Thus thought and music were split off from each other in a way that did not happen in other poetic traditions, like that of Arab poetics. In modern Western culture, poems were divorced from songs in both the popular mind and in high literary theory. Song became regarded as opposed to communication, and the poem as pure thought or text without a performative framework. This segregation of song from poem, music from text, must be acknowledged as culturally specific and belongs to a certain literary period. A glance at poetry within Arabic culture offers other alternatives, where the musical dimension is not contrasted to the textual, but is joined to it.

The Poetic Scene in Egypt Today: Mapping a Field "in Crisis"

Richard Jacquemond

Perhaps the only consensus Egyptian poets and critics can reach today—given the different orientations and generations present—is the description of the poetic field in terms of a crisis. The article does

continued and intensified to the present day both engendered and necessitated a transformation of the literary discourse emerging from it, and aspiring to encode its changes in artistic products. After identifying the political, economic, cultural and psychological nature of these changes, the article relates the context to the textual traits and narrative strategies in the works. As a result of these radical changes, the individual that inhabits both the new urban zone and the new reality it engendered has lost his sense of worth, ability to comprehend the world and the belief in the validity of all grand narratives. The philosophical implications of such changes shift the fictional universe from epistemological to ontological concerns, while depicting characteristics of the subaltern self. After a detailed analysis of two of the new novels, by Nora Amin and Ashraf Al-Khamaysi, the article concludes its study by elaborating the aesthetics of the new novel and its anti-lyrical poetics.

A Chapter in South African Verse: Interview with Jeremy Cronin

Barbara Harlow

Jeremy Cronin, a South African poet and politician who spent years in prison and exile, is presently a member of parliament and the deputy general secretary of the South African Communist Party. The interview probes into his poetics and political orientation. Cronin views his prison poems as self-survival strategy, testament to the realities of incarceration, and an attempt to forge a voice of resistance and solidarity in opposition to apartheid and his own white South African upbringing. Cronin sees capitalism as barbaric progress, the need to wean the communist tradition from its own totalitarian habits, and globalization as turning the world into a market. Poetry for him offers the possibility of challenging leftist dogmatism through irony and its ability to evoke the local and the rooted against the standardization of globalization controlled by a few corporations. The interview ends with three exemplary poems of Cronin.

The Poetics of Calligraphy: An Interview with Mouneer Al-Shaa'rani

Ferial J. Ghazoul

In the interview, Mouneer Al-Shaa'rani—artist, calligrapher and book-designer—traces his trajectory in the world of aesthetics from his early training in Damascus by the leading calligrapher of Syria to his study of Graphic Design and his subsequent exhibitions in the Arab World and Europe as well as his writing on the history and significance of Islamic art. Elaborating his views, Al-Shaa'rani explains how he struggled against three currents in order to contrast his very own mode, namely, (1) the traditionalism of conservative calligraphers, (2) the dismissal of calligraphy as a modern art by western-oriented artists, and (3) the concoction of the so-called "Letterist Artists" who used alphabetical letters in their works, but were unable to free themselves from western notions of a painting. The poetic dimension of Al-Shaa'rani's calligraphic paintings comes from his choice of powerful poetic verses or philosophical sayings of mystics as well as in his mode of rendering the lines and curves of the written words so as to surprise, move, and challenge the spectator-reader. Al-Shaa'rani's fascination with the Mesopotamian epic of Gilgamesh led him to formulate it in his own wording before he rendered it in a calligraphic triptych indicating the narrative stages of the ancient epic.

Aesthetics of the New Novel: Epistemological Rupture and Anti-Lyrical Poetics

Sabry Hafez

The article offers a theoretical reading of the most recent transformations in the Arabic narrative discourse, taking Egyptian novels written by the so-called 1990s generation as its field of study. Its main assumption is that the novels written in the 1990s, particularly by new writers in Egypt, posit a new phenomenon. The article investigates the context in which these novels emerged and constructs a morphological analogy between the new narrative and the space of its breeding and production. The transformations of reality in Egypt during the three decades that started with the Sadat era and

The beloved woman in the poem, Rayya, is seen as symbolic of an era that disappeared even though it remained latently present in the lyric. The analysis of the poem concentrates on the movements within, revealing poetic structuring through exploration of the stylistic and metric orders, and their signficance. The heightened tension in the poetic text, and the fear of the poetic persona from alienation and the unknown, create the desire to travel to another time of self-fulfillment on new terms. The poem thus encapsulates figuratively the move across two ages, expressing the dynamism of the present, but is also saturated with the past.

Arms Full of Things: Souq Al-Imam Al-Shafei at the Southern Cemetery

Nur Elmessiri and Nigel Ryan

The stock—padlocks without keys, limbs of broken plastic dolls, half a pair of earrings, used ketchup bottles, an anonymous photo album filled with family photos—of many of the stalls at Souq Al-Imam Al-Shafei, located in the City of the Dead, are not obviously saleable. Selling, one might therefore deduce, is only one function, and not necessarily the most important, of Souq Al-Imam. More gathering place than shopping mall, Souq Al-Imam provides an often needed pretext for passing time. If the passing of time is one defining characteristic of life, then a cemetery is as good a place as any for a market. Items plucked from the rubbish bins of affluent neighborhoods are recycled, given a new life at the City of the Dead. When counted in piastres, money can be thrown away and, in being thrown away, it can prevent things from being discarded. Because it is cheap, the life of objects in this market can be prolonged. To be all but worthless brings salvation. In a cemetery life cannot be other than mutable; to be at home in the Southern Cemetery is to acknowledge this mutability. And to trade in this Cairo cemetery is less a reaching of the end of the line than an exploration of the innumerable sidings that constitute that supposed end.

question of why Browning chose to include this particular group of poems under the title "Dramatic Lyrics," the article highlights a few poetic techniques the poet is seen to be employing in the poems. Such techniques give the collection its distinctive character within Browning's poetic output, and reveal the poetic significance in relation to his conception of genre. The article presents the mode of combining the dramatic with the lyrical and how this distinctive combination indicates Browning's conception of literary genres.

Ghayn: Divagations on a Letter in Motion

Michael Beard

Fascination with the alphabet as an aesthetic construct begins with children, but sometimes it expires with them too. If adult readers remember the hypnotic appeal which the letters once exerted, their sounds and their shapes, the alphabet can become a means to access the aesthetic traditions of a culture, a device to put the eyes close to the text, to trace the verbal texture of a poetic tradition. The letter *ghayn*, as an example, allows an entry into the specific aesthetic shapes of Arabic and Persian, Turkish and Urdu, through the key words which remain constant as poetic traditions pass through one language community after another. Words that begin with *ghayn* allow a contemplation of change—both terms for change and terms for the objects of change. Imagery of transformation and metamorphosis, always at the heart of poetic traditions, helps us sketch a phenomenology of poetry, which in many of the traditions using Arabic letters is synonymous with that *ghayn*-initiated word, *ghazal* (love poetry).

The Poetics of Memory and Dialectics of Presence: A Hermeneutic Reading of Qushayri's *'Ayniyya*

Bushra Al-Bustani

The article's starting point is the impact of the change affecting the classical Arab poet in the move from the pre-Islamic age to the Islamic one. The article analyzes the *'Ayniyya* poem of Al-Simma Al-Qushayri as a literary focus point expressing the abrupt change between two ethos, one of a departing age and the other of a new age.

Abstracts of Articles
(Alphabetically by Last Name)

The Strategy of Absence in the Poetry of Saadi Youssef

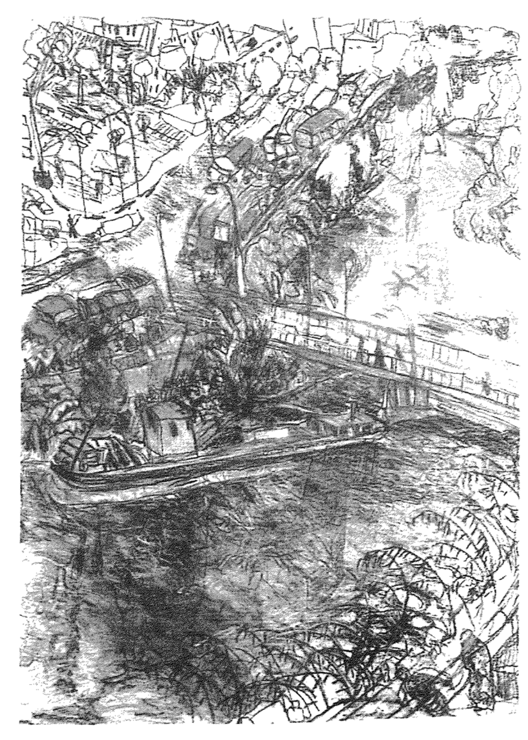
Sayyid Abdallah

The article sets out to analyze absence as a poetic strategy in the works of the contemporary Iraqi poet Saadi Youssef, whose poetic corpus gives the illusion of direct signification. However, the poems themselves question such directness and create an anxiety of reading, thus provoking a search for that which has been playfully veiled. Such anxiety pushes the reader to be inquisitive and curious, and thus this absence has a poetic function. Just as the Derridean notion of play has a role in creative production, it has also a corresponding role in decoding the poetic text. Based on analysis of three poems—"Batna," "The Lost Letter," and "Paradise"—the article demonstrates the originality of intertextual strategies in the work of Saadi Youssef and the mounting steps of comprehension in the reader's reception.

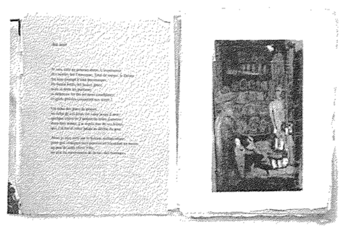
Robert Browning's "Dramatic Lyrics": Contribution to a Genre

Randa Abou-Bakr

The article attempts an investigation into Robert Browning's collection "Dramatic Lyrics" with the purpose of linking the poet's endeavor to his concept of poetic genre, particularly in relation to the ideas of the lyrical and the dramatic. As it appeared in the Cambridge Edition of 1895, "Dramatic Lyrics" is a much revised volume, which came out as a culmination of a series of additions and deletions, done to the earlier editions and could thus represent the final settlement of the poems under the heading of "Dramatic Lyrics." In addressing the



Nile Drawing, 2000, pastels, compressed charcoal



Constantine Cavafy, 1995-97, ink (Poetry Book)

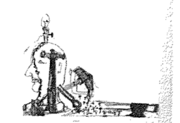


Constantine Cavafy, preparatory sketch for the book

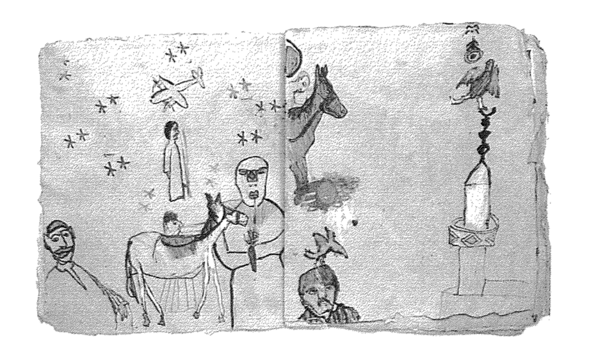


to strange and unfamiliar surfaces,
belly-up and seemingly at ease,
who once believed himself
used to anything and a stranger to nothing
finds he can barely speak.
Who once heard his inner voice,
now hears only other voices
and no longer knows whether
belief is a matter of death or death a matter of belief,
whether silence is a matter of fact
or fact a matter of silence.

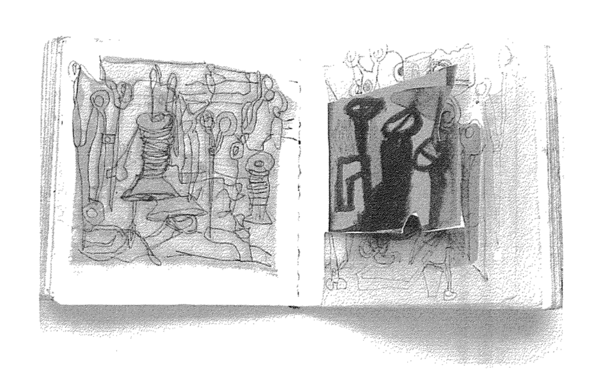
And now I wonder if these records show
that language is the only paraphrase of life
echoing our heaviness and it is only
in vaguely remembered distant rooms
that we imagine our essence or those elegant dances
through which we think we cruise



Siwa Door, 1998 (Poetry Book)



Stories from Egypt, 1998, oil pastels, pencils, rubber stamps on recycled paper (Artist's Book)



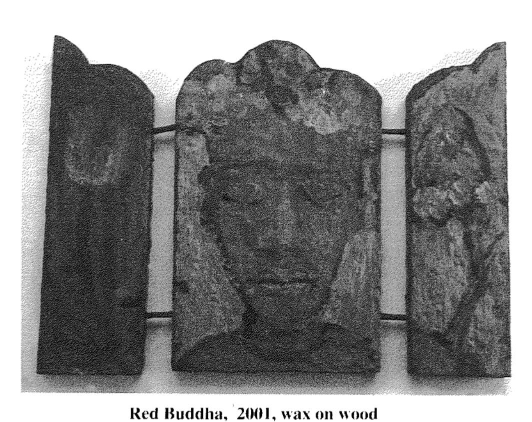
Scissors, 1995, printed ink, watercolors on recycled paper (Artist's Book)

Anna Boghiguian

The Road to Enlightenment



Green Buddha, 2001, wax on wood



Red Buddha, 2001, wax on wood

the transcendent metaphysical painting act as a return to the body?
Anna Boghiguian: No, not at all. The painting expresses the body in a transcendent manner. For the viewer the very physicality of the paint—its texture, the layers and the colors—work as a starting point. The painting itself disappears; its value lies in the relation it holds to the eye of the viewer. This is both transcendent and physical.

Hassan Khan: Is this different from your other work with poetry, for example Tom Lamont's *Siwa Door*?
Anna Boghiguian: The way Tom has written the poem, the way he has observed the door, is the way a draughtsman observes a door. He pulled out images from the door which he related to the Mediterranean world in some way. He finds the details of this door; in a sense he has picked up images like an artist would draw a line.

Hassan Khan: How did you interpret this?
Anna Boghiguian: Well this was in memoriam; I had done something earlier on his work, but in this I decided to come a bit closer, be a bit more lyrical. These are drawings of Siwa, their function is to bring the presence of the place. The drawings are parallel, they do not necessarily coincide with the same thing the poem does, but they overlap with it. I want the reader to look at it and understand a certain image of Siwa, of the oracle.

Hassan Khan: The drawings seem like fragments, moments in space rather than totalizing landscapes.
Anna Boghiguian: Exactly. In Lamont's poems, he speaks fragmentedly about different things; it is a fragment of a moment rather than the whole space that he is looking at. It is because you and the word are working together.

Hassan Khan: The works seem to be ephemeral.
Anna Boghiguian: Yes, this accentuates the momentary feeling; a lot of these drawings have actually been erased from the paper they were originally drawn on.

and their decadence is an instance. It also relates to many things: to the portraits of Fayyoum, to the melting point of wax; it relates to the desert as well as vegetation. It is barren and fertile, it relates to the Zodiac, it relates to Julius Caesar and Rome, it takes you back to its founding, Macedonia, Alexander the Great, it takes you to Greece and Turkey, it covers a wide spectrum; it is not localized. The Fayyoum portraits take you forward to the Renaissance which ultimately take you to Modernism.

Hassan Khan: So it is a starting point to...
Anna Boghiguian: Yes, a starting point for many moments in history, both future and past.

Hassan Khan: How did you start working on Cavafy?
Anna Boghiguian: I went to his house in Alexandria; it is the space that surrounded him—the very walls he lived within—and through that I detected traces of the man and his work. In a sense, in my work on Cavafy's poetry I have collapsed time. He speaks of the Greco-Roman period and my paintings do not necessarily represent that as much as stand parallel to his world. When I first started on Cavafy I had a more impressionistic approach. My colors were used as an impression of the dynamics of the poem, while later on I started using more concrete images that related to his world. The artist does not have to do exactly what the poet has to do; you can go parallel to what the poet does.

Hassan Khan: But why Cavafy?
Anna Boghiguian: Cavafy dealt with, and translated, the Homeric into a lyrical form that dealt with a decadent period of Alexandria's history, the Greco-Roman period.

Hassan Khan: Isn't there a contradiction here between the beautiful as the transcendent and the beautiful as the physically ideal?
Anna Boghiguian: Not really. The physically ideal is not the measure anymore with what Blake or Picasso did, for example. It is the totality of the image that counts now. In decadence the ideal moral model disappears. Things become more physical, immediate and direct; it is a return to the body.

Hassan Khan: Doesn't this contradict what you earlier said? How can

Anna Boghiguian: The painting enriches the text and allows for a new re-reading that is beyond language. It offers a parallel world which reflects the artists' perceptions of the poets' intentions. It creates a new lyricism that is more than the sum of its parts.

Hassan Khan: Is it possible to draw a relationship between the way a poet organizes the words of a poem and the way an artist organizes his/her exhibit?
Anna Boghiguian: No, I believe that these are two different mediums. The painting is more of a complete image than the word in itself. In a sense the painting does not necessarily need the other paintings as much as the words in a poem do.

Hassan Khan: In some of your paintings of Cairo like "Scissors" or your *1995 artist book*, images of scissors are superimposed on top of images of the people in the street—you are mixing a representational image with...
Anna Boghiguian: Yes, with the symbolic. It is about terrorism, about crucifixion, it's about the people's tortures. I don't think of painting static solid images; my images are always dynamic. Lots of motion.

Hassan Khan: What about your approach when working with Cavafy?
Anna Boghiguian: It took me a long time. I did drawings and read for many years. My first illustrations of Cavafy's poetry was in 1980. However, I think now the work is clearer, now it works more with the period through association. There are cultures that have metamorphosed themselves and have either become grossly decadent or morally acceptable. What's interesting is that Cavafy focused on a very decadent period; he lived in Alexandria during a very decadent period, and he chose the Greco-Roman period.

Hassan Khan: And why this fascination with decadence?
Anna Boghiguian: Because it doesn't have the idealistic attitudes of religious dogmas.

Hassan Khan: Why Alexandria? What is your relationship to this city?
Anna Boghiguian: It has an interesting history: the Greco-Romans

ic aspect of these images; people have forgotten the world and how to be in touch with the earth. The relationship of man to the universe is totally different now. Now you switch on a button and you have light, you can fly anywhere, while at the same time there are places on earth where people still dig for water with their hands. There are huge differences. No one can now paint like Leonardo Da Vinci.

Hassan Khan: Maybe it is not necessary anymore.
Anna Boghiguian: It is not necessary to paint like a Renaissance artist. But I think the world needs good paintings.

Hassan Khan: Why?
Anna Boghiguian: First, a good painting keeps you in touch with the human factor rather than the mechanical factor. Second, it transcends. Paint, the material itself—the texture, the color—is part of human consciousness, it takes you and transcends beyond the moment. You can have a video that does that too but the images move very quickly, you have to absorb many images, while in a painting it is static, one image. The eye therefore becomes analytical, it perceives a visual phenomenon that the camera can never capture. It is necessary when painting for poetry to find a point of return between the text and the image.

Hassan Khan: Do you see your paintings related to music?
Anna Boghiguian: I see a lot of lyricism and poetry in my work; my work is lyrical rather than epic. The fact that I had fantastic music teachers and that I had a lot of friends who are musicians probably has something to do with it. The intervals in music are like a drawn line.

Hassan Khan: How does this relate to painting?
Anna Boghiguian: Color—music is texture; it is color.

Hassan Khan: Does your work relate to other art forms?
Anna Boghiguian: Writing. I think my work relates to books and poetry. In the past, paintings were done on books and scrolls and walls, the text was united with the painting. Paintings weren't objectified and hung on walls.

Hassan Khan: Could one argue that it is unnecessary to illustrate poetry as the words fulfill the function of a meditative point?

Barnett Newman are more minimalists.

Hassan Khan: What do you mean by metaphysical and minimalist?
Anna Boghiguian: There are paintings that transcend the physical point: when you look at the painting it is not important per se as a body but what is significant is the emotion it evokes and creates. There are other paintings, for example Barnett Newman's "Who's Afraid of Red?" where you react to the red, the value of the work lies in the red, in the way he worked the red. This is the minimalism; it evokes a direct philosophical aspect. When you look at a Blake painting you shouldn't judge it on how well it's put together; it's what the color and the lines evoke that is important—this metaphysical thing that takes you to a celestial reality.

Hassan Khan: In a sense the painting is a magical or holy object.
Anna Boghiguian: It goes beyond, if a person has deep ascetic feelings and does a painting in a deeply disciplined manner then the work is very beautiful and it provokes a religious feeling. But if the person is a great master both metaphysics and the beautiful will coexist, which you can only achieve if you are a very talented person.

Hassan Khan: In the past art had an identified space within culture, art was codified and people had a prescribed relation to art; it is different now.
Anna Boghiguian: Yes, it had a religious nature; this changed after the Renaissance. It used to be the masters and the palaces; now it is the masters and the palaces of the bourgeoisie who are the patrons of the arts.

Hassan Khan: Is there a place for metaphysical painting in today's culture?
Anna Boghiguian: No. The world cannot absorb this now. I think you cannot find artists like William Blake anymore. In the period we are living in people relate to video art and computer art. You can produce videos that are very philosophical, but I haven't seen them.

Hassan Khan: Yes but the meaning of art, its space in the world has changed...
Anna Boghiguian: True. I have seen paintings of the Madonna in the 1980s but that's a different thing. The world has forgotten the symbol-

and my travels are part of my life. Even when in cities I always walk a lot, which I think has a strong impact on my work. I made brooches in different parts of the world which were linked to my experiences of the place and then sold them to finance my travel to the next place. Then I ran out of ideas of what to do with these brooches, because you can't keep doing the same thing, so in Mexico I started doing a lot of work on trains and train stations and then continued working on trains in India.

Hassan Khan: What compels you to travel?
Anna Boghiguian: Curiosity, the need to see, the experience of a transformation in the sense of time especially when traveling over land.

Hassan Khan: In all these multi-layered dynamic experiences of travel and movement from one place to the other resulting in art works, what are you doing? Exploring the world or yourself?
Anna Boghiguian: My work relates to a multiplicity of meanings: myself, the symbolic order of the world, the socio-political conditions and the environment I am within. For example the Indian trains were about conflict and non-conflict, about being together and being isolated at the same time.

Hassan Khan: What is your position in relation to what you are working on? What type of gaze do you practice? Do you detach yourself from your surroundings or are you within them?
Anna Boghiguian: I am inside and outside, because I like to work from both positions. I am near the source of my work but am not attached to it.

Hassan Khan: Who are the main influences on your work?
Anna Boghiguian: There are painters I like, but I am not sure you can call them influences. I like metaphysical paintings of Gustave Moreau, I also like Louise Bourgeois, certain Picasso drawings, David Hockney.

Hassan Khan: What about the painter-poet William Blake?
Anna Boghiguian: He's fantastic, you see Gustave Moreau relates better to Blake. He's extraordinary! I think I need many lives to be as extraordinary as he is. Some painters are metaphysical; others like

interventions within the cultural invisible is to document the moment of repetition: the reflex of culture, the remembering of a name.

Hassan Khan: How did you start painting?
Anna Boghiguian: When I was twelve I took drawing lessons at the Armenian school with an Armenian artist, Onnig Avedissian. I don't think he considered that I had any talent, but I was very interested in drawing and I passed my time drawing the photographs of my parents' wedding. A couple of years later I started studying with an Italian painter, who taught painting to middle-class housewives. When I went to the American University in Cairo I continued drawing in Art History class, while doing painting with Foaud Kamel. After graduation I moved to Canada where a lot of things happened to me. I worked as a social worker on the street and attended an art course at night school where I met Frère Jérôme, an automatist, so I started doing automatic painting. Finally I enrolled in Concordia University where I studied painting and music. I composed little piano pieces based on the sounds of cities and did paintings of them. After a few years I went to Mexico, where I did a lot of drawings and photographs of models and strip-tease artists. Since then I have been traveling all over the world.

Hassan Khan: This seems to be a very rich and varied background—partly academic and partly experiential—in which you acquired tools and sensibilities of your art. Were their other formative experiences?
Anna Boghiguian: Well, in Mexico I modeled for a four-month art course given by an extremely interesting teacher. I learned more about drawing in these four months as a model than all my years as an art student.

Hassan Khan: Did acquiring this wealth of experience mean that you stopped traveling?
Anna Boghiguian: No, I traveled back to Cairo, then back to Montreal and then to India where I did lots of drawings. I did a book on India, which I lost with most of my paintings. It was always miraculous that I could travel with no money.

Hassan Khan: How do your travels relate to your work and life?
Anna Boghiguian: Of course my life is basically a lot of traveling,

more on an engagement with, rather than a representation of. Because we are not presented with an epic panoramic view, because details always puncture the silent surface of the painting, we are continuously invited to partake within a specific localized perspective. Truth is not appropriated as much as put into question. This is a position that holds within it a deeply politicized perspective; the refusal to situate the work as an absolute transcendent mystified signifier is in itself an engagement with the material. In Boghiguian's work the transcendent becomes a strategy, a method of grounding the viewer. I suspect that this is a transcendence that functions as a form of access to the very immanence of history: the experience of the human race as expressed in its deeds, in its artifacts, its creations.

The historical is clearly present in the series of travel books that Boghiguian has produced, a series where text and image are brought together to form a larger meta-text. Based upon her travels up various rivers with direct significance to human civilization, these texts directly refer to the passage of time, juxtaposing the traces of dead and dying civilizations with the present moment. The books hold an intertextual relation to older texts, thus acting, in both form and content, as a direct historical comment. Here the work refuses to announce itself as an original creation; the work grounds itself in différence by highlighting the relation it holds to an older, more invisible text.

In Boghiguian's works connected to poetry the invisible is allowed to be present. The image acts as a reservoir of memories, the memories of the words that comprise the poem. In a book on Cavafy (*Constantine Cavafy*, 1993-97, Poetry Book), or an illustration of Lamont's poetry (*Siwa Door*, 1998, Poetry Book), Boghiguian transforms the text into a cipher of personal narratives. Whether of the poets' original experiences or of Boghiguian's relationship to the poetry she is working with, the image is a starting point to a series. The subject is not unified. The reader is constantly positioned within a stimulus that has been driven to excess by this movement towards the creation of a parallel universe, one that does not merely interpret an original pure text but rather creates an encounter with the historical materiality of the poem. The relationship with the "original" text is problematized and thus Boghiguian's work refuses to hide its historical materiality. The work is placed in a series by its very nature—an image in a text—and thus demands a grounding upon difference. Reading the cultural text within Boghiguian's subtle

contemporary art world both positions have been fiercely debated; movements and counter-movements have utilized (and theorized) the aesthetic within different contexts. For Boghiguian the aesthetic remains an integral part of the art experience; however, her recognition of the aesthetic is not merely a simple argument for the "transcendent" nature of art. Eschewing the naively beautiful, Anna's work—whether ephemeral paintings or the more brutal, and sculptural drawings—grounds itself upon the creation of a moment. The moment is significant because of its appearance at the nexus of history and lived experience. Personal experience is politicized in a process that transforms as it creates. Whether detailed vistas of city life, or Buddha wax masks, Boghiguian's work is loaded with the significance of the accretion of human culture.

Finding inspiration in both long dead civilizations and the streets of the urban metropolis, i.e. in the moment as defined through cultural production, Boghiguian's work is an attempt at coming to terms with a contemporary world that has redefined the position of art outside the practice of a conscious systematized appropriation of a representation of the cultural invisible, outside the religious. The moment is not merely a representation of aspects of humanity; it is a trace, a mark that imprints itself upon the different mediums that Boghiguian chooses to work with. It is the movement towards a representation that does not limit itself within the borders of mere mimesis that best defines the impetus behind these works. Contrary to the majority of contemporary production, her work is neither purely conceptual nor formal. Although the aesthetic is always present—whether as a strategy or as an end—it is never allowed to dictate the process of the work. It is from this position that we can approach this work not as a silent totalized corpus to be interpreted, but rather as a dynamic discourse in constant engagement with various other discourses. The work is open and thus positions the viewer within an encounter.

Anna Boghiguian's personal travels and experiences visibly inform her work although it is sometimes unclear whether the work is a documentation of the personal, or a comment on the public; the work is always populated with numerous references to a wider context. These might be historical, allegorical or merely documentary. The gaze, because it is personalized, never claims to present the world "as it is." The position of the artist is here more complex than merely that of a "truthful" translator of the world. The relationship is based

Towards a Poetics of Dispersal: An Encounter with Anna Boghiguian

Hassan Khan

Interviewing Anna Boghiguian is a difficult task. Over the span of a couple of meetings in the Fall of 2000 I recorded several hours of discussion with the artist, which were later on transcribed. However, due to the relaxed nature of oral conversation, a lot of digression occurred; thus it was necessary for me to streamline the text into a consistent and focused dialogue through a process of extensive editing, which was later passed on to her for approval.

In my encounters with Anna Boghiguian I have attempted to uncover the relation she holds to the world around her. The artist's biography, her lived experience, is related to a discussion of the nature and meaning of her work. Rather than claim neutrality in my questions, I propose to present a discursive reading of Boghiguian's work in this introductory note, providing a context for these encounters.

Although Boghiguian's work functions outside constructed critical polarities such as the division between the real and the symbolic or the lyrical and the epic—which is at best a fiction that nurtures the myth that "art" can act as a closed representation—one finds that these fictions can function as analytical tools in the pursuit of an alignment. This is an attempt at exploring the relationship between the enunciator and the enunciation, the position of the subject self, the self that speaks in relation to the discourse it produces. This is an invitation to view the work of an artist as a position; the process, as a relationship between two interdependent and fully valid voices: that of the artist *and* the world she functions within.

It is my contention that it is necessary to approach the work of Anna Boghiguian with a sensitivity towards the position of the aesthetic in contemporary art practice. It is common practice to view the aesthetic as either the ultimate aim of art—either a moment of transcendence which both justifies the existence of the work and is its essence, or an expression of a moral economy that neutralizes "art" and its relation to the world and thus a site of critique. In the

MOTHO KE MOTHO KA BATHO BABANG
(A PERSON IS A PERSON BECAUSE OF OTHER PEOPLE)

By holding my mirror out of the window I see
Clear to the end of the passage
There's a person down there.
A prisoner polishing a doorhandle.
In the mirror I see him see
My face in the mirror,
I see the fingertips of his free hand
Bunch together, as if to make
An object the size of a badge
Which travels up to his forehead
The place of an imaginary cap.
(This means: *A warder.*)
Two fingers are extended in a vee
And wiggle like two antennae.
(He's being watched.)
A finger of his free hand makes a watch-hand's arc
On the wrist of his polishing arm without
Disrupting the slow-slow rhythm of his work.
(*Later*. Maybe, later we can speak.)
Hey! Wat maak jy daar?
— a voice from around the corner.
No. Just polishing baas.
He turns his back to me, now watch
His free hand, the talkative one,
Slips quietly behind
— *Strength brother*, it says,
In my mirror,
A black fist.

(Jeremy Cronin, *Inside and Out* 14)

JOE SLOVO'S FAVOURITE JOKE

'It's Cuba, you know, 1959. The guerrilla forces have just taken power, and there is a hurried meeting of the leadership in the newly liberated Havana. Afterwards, shaking his head, a bewildered Che Guevara takes his friend aside: 'Comrade Fidel, why on earth have you made me Minister of Banking?'

'Well, you put up your hand when I asked: Who here is an economist?'

'Oh my no-o-o,' groans Che, 'I thought you asked: Who here's a COMMUNIST?'

******

The struggle calls for more than laughter.
But also laughter. History can advance on its funny side
By freak, frailty and unplanned — Joe understands that.

As he understood the imperative of the plan,
Decisive action, the general line, which is why

In the last years of his life, it wasn't the collapse
Of the wall of stone certainty alone,
But something deep in his personality

That led him to recommend both
Socialism and the market.

I imagine now him saying: The plan
Is the plan, and the market
        Is a joke.

Under capitalism — a bad joke.
Under socialism ...
who knows?

(Jeremy Cronin, *Inside and Out* 120)

Appendix*

THREE REASONS FOR A MIXED, UMRABULO, ROUND-THE-CORNER POETRY

i.
A poem is meant to stand upon its own
Like a Grecian urn in some colonial museum,
The object of a contemplation
(Thou still unravish'd bride ...) that obscures:

The mud of its production;

The complicity in our gaze.

ii.
Between, let's say, May 1984 and May 1986
(Speaking from my own limited, personal experience, of course)
There was a shift out there
From lyric to epic.

iii.
Our contemporary, the great northern Ireland poet,
Writes from within and for
A culture that assumes Homer, Spencer, Yeats.

I live in a country with eleven official languages,
Mass illiteracy, and a shaky memory.

Here it is safe to assume
Nothing at all. **Niks.**

(Jeremy Cronin, *Inside and Out* 92)

---

* The three poems included in this "Appendix" by permission of the author, Jeremy Cronin, are from his *Inside and Out* (Cape Town: David Philip Publishers, 1999), pp. 92, 120 and 14.

much the assumptions it makes about Communism (with a capital C), but that it overlooks a major reality that shaped the world, not just in the twentieth, but also in the immediately preceding centuries. That reality is colonialism—whose impact and legacy continue to reverberate. At the beginning of the seventeenth century, living standards in Western Europe were similar, possibly lower, than in most other parts of the world. The abyss that has opened up between the North and the South over these past centuries is not accidental, it is the result of centuries of colonial dispossession, genocide, plundering, the slave trade, structural adjustment and generalised oppression. That abyss has widened and deepened in the supposedly post-ideological decade of the 1990s.

For me, apartheid is not some singular and absolutely exceptional reality, it was one more brutal variant of colonial, semi-colonial and neo-colonial domination. When the North calls itself the West, it too easily renounces any complicity in the widening abyss between most of the North and most of the South. When my own country too easily speaks of a 'post-apartheid' rainbow South Africa joining 'the family of nations', we ignore the persistence of the apartheid legacy in our own society, and we easily forget that the world itself is divided by a gap as wide and as brutal as any dreamed up by the architects of apartheid.

I suppose, in answer to your question, if anyone is kind enough to anthologise some of my poems, I would like them to be thought of, primarily, as voices, among many, in a centuries long struggle against this systematic, unjust division of humanity. I hope this applies to my love poems and my performed, mass rally poems, to the poems of record, and to the quieter poems to be whispered.

Barbara Harlow: Speaking of anthologising, three of your poems have been included in the anthology edited by Carolyn Forché, *Against Forgetting: Twentieth Century Poetry of Witness* (Norton, 1993). The poems "The Naval Base (Part III)," "Motho Ke Motho Ka Batho Babang (A Person Is a Person Because of Other People)," and "Group Photo from Pretoria Local on the Occasion of a Fourth Anniversary (Never Taken)"—are taken from your first collection, *Inside*, and are included in the anthology's penultimate section on "repression in Africa and the struggle against apartheid in South Africa." The organization of the entire anthology is in itself quite interesting, beginning as it does with "world historical" events at the beginning of the century (Armenian genocide, WWI, the Soviet Union [1917-1991], the Spanish Civil War, WWII, the Holocaust/the Shoah, and then shifting from chronology to cartography—Eastern and Central Europe, the Mediterranean, Indo-Pakistan, Middle East, Latin America, United States, Korea and Vietnam, Africa, and China). Such a project as this one by Carolyn Forché raises many questions—as to selection, organization, to be sure—but also as to the role of poetry in the making up of historical narratives. Could you comment on any of these processes—poetry, anthology, history, dare I say "narrative" again in this context—and their connections and their potential for influencing further work.
Jeremy Cronin: It's pleasing to have been included in Carolyn Forché's anthology, she's a very fine poet. I have not really thought about the broader questions you pose, at least not in the terms that you pose them. But I have become concerned about a related matter—the mapping, or if you like the anthologising, of apartheid into the twentieth century. Here in South Africa, one, perhaps dominant, mapping of our own recent past tells the story of a twentieth century that was characterised by three 'grotesque anomalies'—Nazism and the Holocaust, Communism and the Gulag, and Apartheid. The implication is that, apart from these anomalies, the twentieth century was a relatively normal place. Happily, so this narrative continues, the three great anomalies are now, at least in their grander variants, 'things of the past'. The end of Nazism means that Western Europe could return to its 'true vocation', home of democracy and human rights. The end of communism means that the East can become West. And the end of apartheid means that South Africa can now join the happy family of nations.

For me, what is deeply concerning in this narrative is not so

broadcaster, and a mushrooming network of community-based radio stations. In the case of radio, it is possible to perform quieter, more personal poetry.

Sharif Elmusa: One doesn't have to believe in pure poetry or the sublime to notice that there are some poems in your recent 1997 collection (*Even the Dead*) that run the danger of being reportage, e.g. "May Day 1986," and others of being social science statements, e.g. "Joe Slovo's Favourite Joke' (cited in "Appendix"). Why did you feel you had to include such pieces in a poetry collection, rather than in a collection of essays or a memoir?

Jeremy Cronin: I like your phrase "run the danger", because I do, indeed, want poetry to take its chances, to run the gauntlet, to find its feet in conversation and debate with other discourses—reportage, political speeches, advertising jingles, social science. I want to underline, rather than deny, poetry's interconnectedness with other discursive forms.

During the apartheid period in the 1970s and 80s, there were furious academic debates concerning the merits of the exciting wave of new black poetry, much of it influenced by Afro-American Black Power ideas. Generally, the academy dismissed this, the most dynamic wave of South African poetry in many years. It was held to be 'crude', 'lacking skills', and so forth. Its oral performative skills, which were considerable, were unrecognised. An occasional poem from this ferment would somehow find its way into a university anthology or lecture course. There it would stand alongside Milton, Shakespeare, Wordsworth, and a canon of white South African poets writing out of a European romantic tradition about the veld, the fauna and flora of our country.

I was struck then that the apartheid security police were often better anthologisers. Introduced into the many political trials of the time, was a mass of "evidence"—songs sung at rallies, slogans chanted, graffiti on walls, messages on T-shirts and buttons, pamphlets that had been circulated, things said in political rallies and funeral orations, and, often as not, in the bulky charge sheets, there would be lines from poems, lovingly transcribed from hidden tape-recorders. All of this was meticulously scanned, glossed, and interpreted. If only the literature professors had shown half as much textual thoroughness and inter-textual awareness!

performing) were very nervous, but I was encouraged by the generous response. I very quickly realised that some poems worked in a performance situation, others did not. Of course, the performance situation varied, but it was typically a noisy soccer stadium, or church hall rally. There would be police helicopters clattering overhead, tear-gas in the air, and those I was reading to were not exactly a reverential, hushed salon audience—they would be shouting slogans, singing their own songs, and the like. Poetry had to take its chances. The stylistic features associated with oral literatures around the world, which I had used in some of my poems, now began to have a functionality that I had not fully understood before. Repetition, parallelism, call-and-response possibilities, a strong narrative, perhaps, and the bodily presence of the performer to provide gestural and other props to the performance were not just stylistic features, but necessary for the poetics of communication. I began to add other features as well, background information, a channel opening joke that linked to the poem, the ironic reading from a reactionary newspaper report of that day, and so on—the kinds of things I have also tried now to introduce into my recent printed poetry collection.

Since the 1980s decade of the *intifada*, our country has been through two major (and considerably oral) events—the negotiation process (the 'talks', a kind of national talking cure?), and, after the first democratic election, an extensive and profoundly moving Truth and Reconciliation process. This TRC process involved victims and (less often) perpetrators coming forward to tell their personal and collective stories. On the poetry front there has been a small hiatus, a gathering of breath, and the need for re-orientation.

But progressive poets are starting to get the opportunity once more to perform poems to mass audiences in political contexts. In the past months I have performed poetry at the African National Congress national general council, and to the Congress of South African Trade Unions annual congress, involving, in both cases, thousands of delegates. In the 1970s and 80s the poetry was essentially about affirming solidarity, unity in the face of oppression.

Now, however, it's the conference hall rather than the street-barricade or soccer stadium that seems to be the principal place for this kind of poetry performance. The poetry I am trying to perform now is more self-reflective, self-ironising. Of course, other performance localities have also opened up in our country—including school class-rooms and radio stations—both the national public

strong oral performance traditions—singing, village meeting-place oratory, funeral speeches, and praise poetry. In the course of three centuries of European colonial occupation, these indigenous traditions appropriated and were appropriated by, for instance, Christian rituals—each swallowed the other. In the course of the twentieth century resistance struggles against apartheid, these traditions took a new turn, with oratory, song and poetry featuring significantly and organically in the campaigns and activities of the ANC, the trade union movement, and in other progressive social formations.

Growing up as a young white South African in the granite years of apartheid, I was relatively removed from these realities. I discovered, and fell in love with poetry through books. The poetry I read at the time was mainly European and North American. I was recruited into anti-apartheid political activism in the late 1960s. It was at a time when the ANC-led liberation movement had suffered a major strategic defeat. Nelson Mandela and many others were in prison. What was left of the ANC movement was largely dispersed in exile. I was involved in one of a handful of very clandestine, underground units inside South Africa. Despite my political activism, I remained removed existentially from the broader cultural traditions of struggle in my country.

I was finally arrested by the security police in 1976, and sentenced to seven years imprisonment. It was in prison that my first seriously sustained, compulsive, effort at writing poetry took place. I said earlier, in reply to one of Ferial Ghazoul's questions, that in this period of writing I was trying to find a rather uncertain voice. I wrote without any real sense of eventual audience, I wasn't even sure if the poems would get out of prison.

I was released from Pretoria Maximum Security Prison in 1983, into a very different political situation. The resistance struggle had grown immensely, there was a South African *intifada* underway. Levels of mass mobilisation and participation were high. In the midst of mass rallies, protest marches, funerals for those shot at the previous weekend's march or funeral, there were many songs and speeches, and some poetry.

My prison poems were published in book form, before I ever tried to perform them into these contexts. But the word got around that, apart from being a 35-year old "struggle veteran", I was also a poet.

My first attempts to perform (it was more reading than

more a capitalist than a communist vice). It is easy to see that nature, women and Third World peoples are going to be marginalised in this modernising world-view.

However, I didn't and I don't believe that our response should be to fall behind the modern, to celebrate the archaic, which the European romantics of the nineteenth century tended to do. There is a similar tendency in many Third World countries at present, a flight into archaism, into traditionalism, into the mists of a mythical African past, or into fundamentalism. These tendencies occidentalise some homogeneous entity called the West, to which all evils are now attributed (just as colonial culture attributed venal sexual mores to an orientalised East). This contemporary Third World retreat into the archaic might be understood as a symptom of distress in the face of rampant globalisation, but it leads to a cul de sac.

Nor, by the way, do I think that we should throw away steel and concrete—even in the imaginary of poetry! If production tended to be over-valued in the classical liberal and Marxist approaches, in neo-liberalism it is once more occluded in the great wash of trillions of dollars of digitalised, virtual capital, flowing across the computer screens of the casino that is euphemistically called a "global village". Let's not forget steel and concrete, and the sweat that produces them, in this era of perspiration-free, speculative profit-taking.

Barbara Harlow: Your own poetry has found an important international readership through the publication of *Inside* (1983), *Even the Dead* (1997), and the recent combined collection *Inside and Out* (1999). But your poetry has also become known in South Africa in particular through your own public readings of those poems in various venues and in different contexts, for other poets, to student audiences, at rallies. Indeed one might perhaps even refer to a "performance" of the poems. And some of your poems are themselves about performance—such as "Motho Ke Motho Ka Batho Babang," (cited in "Appendix") "Walking on Air" and others from Inside, or "Running Toward Us," for example, from *Even the Dead*. Is there a difference between the poems read ("recollected in tranquillity," so to speak) in print and your own reading/presentation of the poems to a present audience?

Jeremy Cronin: Poetry performance needs to be understood, in part, in the social context of South Africa. There are very high levels of adult non-literacy in our society, but, on the other hand, there are

Communists who were close to the Soviet stance. Let me give you an example. In the poem "The River That Flows Through Our Land," you express an orthodox Communist sentiment, "And a river that trickles/ Down the worker's face./ The salt river that welds tomorrow forward,/ Steel girder on girder and concrete." Whereas in a later poem, "Moorage," you have lines like, "To live close to every tree you had ever planted.// Our century has been the great destructor of that, "or "Nature: once a touchstone of truth for the romantics.// For the modernisers: more, an untamed invitation." In effect, you seem to be renouncing your earlier moderniser's stance. Doesn't this point to the danger of putting poetry in the service of a political ideology? Shouldn't the reflective poet have been questioning the man of action about the glorification of steel and concrete?

Jeremy Cronin: Perhaps I've unduly glorified steel and concrete. Those lines do have a 1930s Soviet ring about them, no doubt. But the poem ("The River that Flows Through our Land") is, I hope, a little more complex than a simple glorification of industrialisation. The poem, which is also an imaginary river (out there, conjured up in the mouth, in here), begins, for instance, as "A swift stream in the high mountains, dropping dental, lateral/Clicking in its palate like the flaking of stone tools." These opening lines refer to the early San stone-age peoples of our country, who spoke languages with many click sounds. The people and their languages, having retreated into the caves of high mountain ranges in the seventeenth and eighteenth centuries, have now all but been erased by colonial occupation and deliberate policies of extermination. In this poem, and in others, I want to reflect on the continuities (and terrible genocidal discontinuities) in centuries of human effort in southern Africa.

But let me not be overly defensive. Yes, of course, my ideas should be up for debate and revision. I think, to return to the topic I've just been addressing, what the communist project in the twentieth century shared with its capitalist rival was a tendency to over-emphasise production at the expense of RE-production. This resulted in several things, modernisation without concern for the sustainability of the environment, in the first place. There was also emphasis on production without much validation of human activities concerned with reproduction—child-rearing, domestic work, household management. The productivist exaggeration also sometimes resulted in a certain blindness to the role of the south in the reproduction of the wealth and civilisation of the north (this latter was

Jeremy Cronin: I don't agree that there is a categorical alignment with capital and a concomitant hostility to organised labour from the side of the Mbeki ANC government. The ANC is not, has never been, a socialist organisation. But nor is it anti-socialist. It is, essentially, a radical democratic, Third World, national movement. There are many communists and socialists in its ranks, just as there are many in its ranks who are not socialists. We are all committed to democratising our society and to overcoming the terrible legacy of racial oppression. The SACP has, as you know, been in an alliance with the ANC since the late 1920s, and South African communists have learnt much from their non-communist comrades. Hopefully, communists have also had a positive impact on the ANC.

Since the 1994 democratic breakthrough in our country, the trade union movement has scored some notable gains—including massive labour market reforms. Notwithstanding significant job losses, essentially the consequence of a tough global environment, the trade union federation COSATU, which is ANC/SACP-aligned, has grown to nearly two million members.

The alliance between the ANC, the SACP and COSATU is, however, a real (and therefore often robust) alliance of three independent formations. There have been some sharp exchanges between alliance partners in the past few years. These mainly relate to the difficult challenge of assuming responsibility for governing, of not losing sight of our strategic objectives, while, nonetheless, also dealing practically and intelligently with powerful global forces that are not sympathetic to far-reaching transformation in our country. In the SACP we have argued that our government (in which there are several communist cabinet ministers) has sometimes been unduly naive about the possibilities of attracting foreign direct investment (which we certainly need) simply through stringent macro-economic measures. Our comrades in government have argued that we, in turn, are naive about the frailties of our economy, and about the dangers of over-exposing ourselves to a debt crisis that will open our country to an IMF-imposed structural adjustment programme. Those are the kinds of debates we have been engaged in, but we continue to share, I believe, a common strategic vision.

Sharif Elmusa: In your *Inside and Out*, the reader notices a change of outlook or even of world-view; yet there does not seem to be an explanation for this change. This is what happened with many

globalisation, with the invention of the steam-ship, and the rapid extension of railway lines and undersea telegraph cables. In 1848 Marx and Engels understood the profoundly progressive nature of capitalism, but they also understood that it was barbaric progress. That, it seems to me, is as valid in the year 2000 as it was then.

To seek to wean the communist tradition from its own totalitarian habits, and to point it in more valid directions, requires, I believe, also simultaneously challenging the actual totalitarian ideology of our times. The neo-liberal world-view is often invisible because of its commonplace transparency, its quotidian obviousness. Neo-liberal ideology transforms the globe into a market, dominated by a handful of powerful northern corporations. It reduces all of us to buyers and sellers, or, and this is the fate of the majority of those living in the south, the marginalised.

The lyric, for me, provides possibilities to take on this double challenge. On the one hand the resources of humour and irony, for instance, can be used to challenge left-wing dogmatic habits, to reaffirm the provisional, open-ended, learning nature of any decent human endeavour.

On the other hand, there is the suffocating omnipresence of neo-liberalism. I do not know whether poets writing in other languages experience this concern as sharply. But as an English speaker it is hard not to notice how to open your mouth is unwittingly to let neo-liberalism pour forth—'core' and 'non-core business', 'right-sizing' and 'down-sizing' (but never 'up-sizing'), 'learning to package yourself', 'entrepreneurship', 'corporate culture', 'management by objectives', the very word 'globalisation' itself—out it all pours!

Lyric's love for the feel of words in your mouth, its insistence on the stubborn opacity of language, can force totalitarian transparencies to stumble, to think twice. The lyric can be a place in which to insist on the irreducibility of desire. It can evoke dialect, accent, the local and rooted in the face of a globalising, one-size-fits-all, so-called Washington consensus.

Gail Gerhart: How does the South African Communist Party justify remaining in a political coalition with the ANC now that the Mbeki government has made clear its alignment with capital and hostility to organized labor?

tongue a sense of the world outside of the prison walls. The second was to bear testament, to record the reality of prison, to give voice to the relatively unspeakable, to find words for what I and, of course, millions of South Africans were (in one way or another) experiencing. For me, this double challenge posed a third challenge. To forge a voice of resistance and solidarity meant cutting against the grain of my own white South African upbringing and cultural formation. I knew that I had to do this without denying my origins, or renouncing all the resources I had, so to speak, ready on the tip of my tongue. Somehow, lyrical poetry seemed to offer a space and a discipline to work these three things together.

I don't want to prescribe for other South African poets, but for me poetry needs now to confront different challenges.

Ferial Ghazoul: You are presently the deputy general secretary of the South African Communist Party. This has not stopped you from writing poems critical of Marxists and often humorously so, as in "Joe Slovo's Favourite Joke," "The Trouble with Revolutionism," "The Trouble with Certain Marxists" and "Epitaphs." Do these poems provide a critique of a certain Marxist line or a comic relief to what is essentially a serious and committed poetic project? Do such poems represent a contrapuntal note to your public persona and thus constitute the "other" within yourself? How can you relate such poems to your political vocation as you see it?

Jeremy Cronin: I am (unwisely no doubt) once more trying to hold different things together, in tension. I would like the public persona, for instance, to be contrapuntal, not seamless. I would like humour to be part of a serious poetic and political project.

This all relates to one major present imperative for me. It is the need to undercut the totalitarian presumptions of the communist legacy, its know-it-all tendencies, its stubborn self-assuredness. These qualities were sometimes fostered by victimisation and a sense of being besieged, they also often contributed to communists' remarkable resilience when persecuted. But, in power, the totalitarian habit made 'actually existing communism' bureaucratically stagnant at best, a terrible historical blight at worst. For me, this does not now mean abandoning socialism, or the South African Communist Party, still less does it mean forgetting the essential insights of Marx and Engels. I think particularly of their thoroughly dialectical understanding of capitalism, then in its first phase of accelerated

"Even the Dead," the title poem, closes the volume with powerful admonitions against the collapse of amnesty into amnesia—syntagmatic or paradigmatic, CNN's globalised amnesia, the Gulf War's lobotomised amnesia, Third World structurally adjusted amnesia, Hollywood's milk of amnesia. Amnesia, "even the dead" insists, "has no cut-off date."

* * *

Works Cited

Jeremy Cronin. *Inside*. Johannesburg: Ravan Press, 1983.

____________. *Even the Dead. Poems, Parables and a Jeremiad.* Cape Town and Johannesburg: David Philip/University of the Western Cape. Mayibuye Books, 1997.

Ivan Vladislavic. *Propaganda by Monuments*. Cape Town and Johanneburg: David Philip, 1996.

Other works by Jeremy Cronin:

The Ideologies of Politics. Edited with A. De Crespigny. Oxford UP, 1975.

Fifty Years of the Freedom Charter. With Raymond Suttner. Ravan Press, 1985.

Inside and Out. Cape Town and Johannesburg. David Philip, 1999. (A re-edition of both *Inside* and *Even the Dead*).

Interview*

Ferial Ghazoul: Although your poetics has been identified as historical, a number of your poems are about poetry itself: how to write it and what is its target. I have in mind poems like "A Love Poem," "Three Reasons for a Mixed, Umrabulo, Round-the-Corner Poetry," (cited in "Appendix") and "Even the Dead." Can you elaborate on your understanding of the craft and role of poetry, and specifically in South Africa today?

Jeremy Cronin: I think there are different challenges for the poetry I am writing now. In my earlier prison poems of the apartheid era I was trying to do two fundamental things. The first was a self-survival strategy, to re-construct with the resources of language, voice, breath,

* The interview was conducted in writing in Fall 2000.

which Cronin had been sentenced for detonating "pamphlet bombs, had been published the year before the chronicle told in "even the dead" was initiated. *Inside's* poems had told from within cell confines of the already storied struggle in South Africa—Soweto's sappers, the language of self remade in resistant mirror images; it inquired into deaths in detention, and asked after family connections that could be traced to the laying of telegraph lines across the southern part of the continent begun in the late nineteenth century. *Inside* combined poems of personal intimacy with pronouncements of political comraderie. Composed in cells as they might have been, the verses were also produced from the shop floor, as "Walking on Air" tells it:

> In the prison workshop, also and otherwise named [seminar room], where work is done by enforced dosage, between political discussion, theoretical discussion, tactical discussion, bemoaning of life without women, sawdust up the nose, while raging at bench 4, for a week long, a discussion raging, above the hum of the exhaust fans, on how to distinguish the concept 'Productive' from the concept ... 'Unproductive labour' ... (*Inside*, 5)

The story of John Matthews, who wasn't in Kliptown in 1955 "when the People's Congress adopted the Freedom Charter" but had been "there the day before, he built the platform," that story follows, "pieced together, here from many months, from the prison workshop" (*Inside*, 6).

Even the Dead now again does all of this—political, theoretical, tactical discussion, life with and without women—it is a "discussion raging"—and more too perhaps, in its tale of the struggle to make the "too good to be true" become true ("Moorage"). A line from the same poem describes the valiant effort "To live close to every tree you had ever planted," an effort that requires new platforms ... such as that of the "You-Dee-Eff" whereby "nouns turned into verbs" and "syllabised words grew from initials" and there were "agitators lurking behind acronyms." Other poets are called on to assist in the lettered project, as in "A Reply to Pablo Neruda":

> He instructed his tongue in the difference between
> we-simple (meaning us), and we-royal (meaning I).
> He came to accept that this was more than a question of
> grammar. (*Even the Dead*, 31)

Even the Dead, Cronin's second collection of poetry , was published in 1997. "With the words 'after' and 'goes'/ The question at least proves....": Jeremy Cronin opens his verse rendition of "Five Thoughts Concerning the Question: 'What Happens After Mandela Goes?'." The program of thoughts that follows considers such retrospective presentiments on 'after' and 'goes' as iconography (2), loss (3), party politics (4), democracy (5), and concludes with "words that should be thoroughly mistrusted: 'identity'; 'we have always', and 'in the image of'./ Not to mention:/ 'Crown prince'." Cronin's "five thoughts" were included in that new collection of his poetry: *Even the Dead: Poems, Parables and A Jeremiad.* Set amid other verses—poems and parables—that describe "three reasons for a mixed, umrabulo, round-the-corner poetry," or May Day commemorations in 1984 and 1986, "Joe Slovo's favourite joke," and assorted "troubles" with revolutionism, reformism, and certain Marxists, the words "after" and "goes" provocatively argue the complications of history that lay behind and ahead of the "new South Africa"—the jeremiad of amnesia and truth-telling that gives the volume its title: "even the dead." *Even the Dead* argues on behalf of a narrative in lyric form that would re-tell the translations of the political struggle in and for South Africa from a national liberation movement in league with the internationalism of socialism to the new imperative of meeting the demands of globalization and free-market economies. "Structurally adjusted amnesia," Cronin called one such narrative in the title poem.

* * *

Even the Dead, "poems, parables and a jeremiad," was just as dynamic and historic a document in its own write, its own right—for it has significantly to do with both writing and rights. As the COSATU (Congress of South African Trade Unions) report to the TRC maintained: "the struggle for basic trade union rights on the factory floor" is intimately connected to the "struggle for human rights in society." Divided into three sections entitled "Explaining Some Things," "Moorage," and "Even the Dead," Cronin's collection embraces in verse and prose poetry the years from 1984 to 1997, and at once lyricizes their travails and travesties, epigraphizes their momentum, and narrates a history in the making. Cronin's first volume of poetry, *Inside* (1983), written largely from within prison, to

"Structurally adjusted amnesia," the sort that "classifies Third World countries as developing," is but one of the categories of amnesia that Jeremy Cronin identifies in the title poem to his second collection of "poems, parables and a jeremiad," published in 1997; there are also CNN's "globalised amnesia," the Gulf War's "lobotomised amnesia," and the "milk of amnesia" offered by such U.S. television fare broadcast in South Africa as Santa Barbara, the Bold and the Beautiful, Restless Years, as well as "upwardly mobile amnesia," "affirmative action amnesia," and "black empowerment, the world owes/me one, Dr. Motlana, give me a slice of it amnesia." "Even the Dead" was composed in the middle years of the first term of ANC rule in South Africa, following the country's first-ever democratic elections held in April 1994, and at much the same time also as the Truth and Reconciliation Commission (TRC) began its more than two years of hearings into "gross violations of human rights" committed under apartheid government from 1960 to 1994, and amidst the controversial question of "amnesty" for the perpetrators and the still unresolved means of "reparation and rehabilitation" for the victims.

* * *

Cronin provides, in the opening poem of *Even the Dead*, "three reasons for a mixed, umrabulo, round-the-corner poetry": 1. the "mud of its production," 2. the "shift out there/From lyric to epic," and 3. that "Here it is safe to assume/Nothing at all. Niks." *Umrabulo* is a term that exists in several South African languages and cultures, used to describe the customary passing round of beer and the proverbial conversation that accompanies it; *umrabulo* has also been used as the title of a series of ANC pamphlets and discussion documents, taken from the word's adaptation amongst political prisoners on Robben Island to "inspire political discussion and debate." As the back cover on one such pamphlet describes it, "this concept is being revived to assert our fundamental adherence to the necessity for enriched discussion at all levels of organization. In this way, the programmes that we implement will be based on a solid understanding of our options and our principles" (1997).

* * *

a portfolio in Transport. Cronin's writing persists in embracing not just poems, however, but polemic as well, for he also writes regularly—as circumstances and conditions enjoin—for, inter alia, the SACP publications *The African Communist* and *Umsebenzi*, which he edits, as well as political editorials for such South African newspapers as the *Mail and Guardian* and *Business Day* and literary reviews for The *Sunday Independent.* Pamphlets and poems, that is to say, continue to animate Cronin's contributions to the verse-making and critical writing of the South African story.

* * *

But, as the museum worker describes the situation in Ivan Vladislavic's short story, "The WHITES ONLY Bench," "The builders were still knocking down walls left, right and centre, and establishing piles of rubble in every room" (Vladislavic, 57). The story's project was to construct a museum to the past, to apartheid, so that, once housed, it would not be reconstructed—another kind of "structurally adjusted amnesia," perhaps, but as the committee learned when they convened to assess their progress, the institutional outcome was still pending: "The report-backs were straightforward: we were all behind schedule and over budget. I might add that we were almost past caring. It seemed impossible that we'd be finished in time for the official opening" (57). "Left, right and center": the walls were coming down, to be sure, and the prepositions scattered throughout the preceding sentence suggest the still indeterminate outlines of the new directions and compelling directives that would have yet to ground the eventual construction, and, along with their attachments to nominal substantives, are reminders of the commitments and omissions that render the construction a pending, indeed transitional, one: report-backs . . . straightforward . . . behind schedule . . . over budget . . . past caring . . . in time for the official opening. And so it may well be, as Jeremy Cronin puts it in his poem "Moorage,"

> Because the struggle we haven't, in fact,
> Left behind, as it flaps out
> As this banner
> Is also a struggle to make
> The too good to be true be true (*Even the Dead*, 13)

* * *

A Chapter in South African Verse: Interview with Jeremy Cronin

Barbara Harlow

Introduction

> Amnesia classifies Third World countries as 'developing' (structurally adjusted amnesia) . . .
> Jeremy Cronin. "Even the Dead." *Even the Dead: Poems, Parables and a Jeremiad.* 1997

> The report-backs were straightforward: we were all behind schedule and over budget. I might add that we were almost past caring. It seemed impossible that we'd be finished in time for the official opening. The builders were still knocking down walls left, right and centre, and establishing piles of rubble in every room.
> Ivan Vladislavic. "The WHITES ONLY Bench." Propaganda by Monuments. 1996

* * *

Jeremy Cronin was born in South Africa in 1949 and grew up in that country. He spent a year studying in Paris in 1972-73, and lectured in philosophy at the University of Cape Town on his return to South Africa, only to serve 7 years imprisoned—from 1976 to 1983—in Pretoria's Maximum Security prison, for "seventeen acts of terrorism." In other words, "seventeen underground SACP/ANC pamphlets and newsletters, distributed between 1973 and 1976" warranted the incarceration. But the pamphlets in prison became poems. And the prisoner has gone on, after continued activism on his release from prison in the United Democratic Front (UDF) and another three years in exile in London, to spend now still another kind of time—as the Deputy General Secretary of the South African Communist Party (SACP), and serves currently as an ANC MP, with

Harrison. New York: E. R. Dumont, 1902.
Sa'dî, Muslih al-Dîn 'Abd-Allah. *Kulliyât Sa'di*. Ed. Mahmûd 'Ali Furûghî. Tehran: Amir Kabir, 1320h.
Sells, Michael A. "Guises of the *Ghûl*: Dissembling Simile and Semantic Overflow in the Classical Arabic *Nasîb*" in Suzanne Pinckney Stetkevych, ed. *Reorientations/Arabic and Persian Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, 130-64.
Silay, Kemal. *Nedim and the Poetics of the Ottoman Court: Medieval Inheritance and the Need for Change*. Bloomington: Indiana University Turkish Studies Series 13, 1994.
Skalmowski, Wojciech. "The 'Blasphemous' Motif in Hafez." *Orientalia Lovaniensia Periodica* 12 (1981): 273-81.
________________. "Modes of Address in the Maxlas of the Ghazals of Sa'di and Hafez" in *Proceedings of the First European Conference of Iranian studies* (Turin, 1987), Rome: Istituto italiano per il medio ed estremo Oriente, 1990, Part 2, Middle and New Iranian Studies 531-40.
Wright, W. A Grammar of the Arabic Language: Translated from the German of Caspari and edited with numerous additions and corrections, 3rd ed. Cambridge: The University Press, 1967, rpt. 1859.
Zonis, Ella. *Classical Music of Iran: Dastgah Systems*. FW 8831/8832.

Works Cited

Adonis, *Aghâni Mihyâr al-Dimishqî*. Beirut: Dâr al-'Awda, 1962.

Al-e Ahmad, Jalâl. *Gharb-zadegî*. Tehran: no publisher,1343h.

________________. *Gharbzadegi [Weststruckness]*. Trans. John Green and Ahmad Alizadeh. Lexington: Mazda, 1982. Iran-e No Literary Collection, No. 5.

Ali, Agha Shahid. "A Muslim Snobbery in America: May I?" *Green Mountains Review* 10 (1997): 86-96.

Allen, Richard Hinckley. *Star Names: Their Lore and Meaning*. New York: Dover, 1963, rpt. 1899.

Amîn, Ahmad. *Qâmûs al-'âdât wa al-taqâlîd wa al-ta'âbîr al-Misriyya. Cairo: Lajnat al-ta'lîf wa al-tarjama wa al-nashr*, 1953.

Andrews, Walter G., Najaat Black and Mehmet Kalpakly. *Ottoman Lyric Poetry: An Anthology*. Austin: University of Texas Press, 1997.

Burton, Richard F., trans. *The Book of the Thousand Nights and a Night: A Plain and Literal Translation of the Arabian Nights Entertainments*. New York: The Heritage Press, 1962, rpt. 1885.

Cavalli-SForza, L. Luca, Paolo Menozzi and Alberto Piazza. *The History and Geography of Human Genes*. Princeton: Princeton U P, 1994.

Dabashi, Hamid. *Theology of Discontent: The Ideological Foundation of The Islamic Revolution in Iran*. New York: New York University Press, 1993.

Diamond, Jared. *Guns, Germs and Steel: The Fates of Human Societies*. New York: W.W. Norton, 1997.

Frye, Northrop. *T.S.Eliot*. New York: Capricorn Books, 1963.

Ghâlib, Mîrzâ Asadallah. *Dîvân-e Ghâlib*. Delhi: Ghalib Academy, 1992.

Hâfez, Khâja Shams al-Dîn Muhammad. *The Ghazals of Hafez: Concordance and Vocabulary*. Ed. Daniela Meneghini Correale. Rome: Cultural Institute of the Islamic Republic of Iran in Italy, 1988.

________________________________. *The Poems of Hafez: Translated from Persian*. Trans. Reza Saberi. Lanham, Md.: University Press of America, 1994.

Hawi Khalil. *Naked in Exile: Khalil Hawi's Threshing Floors of Hunger*. Trans. Adnan Haydar and Michael Beard. Washington, D.C. Three Continents Press, 1984.

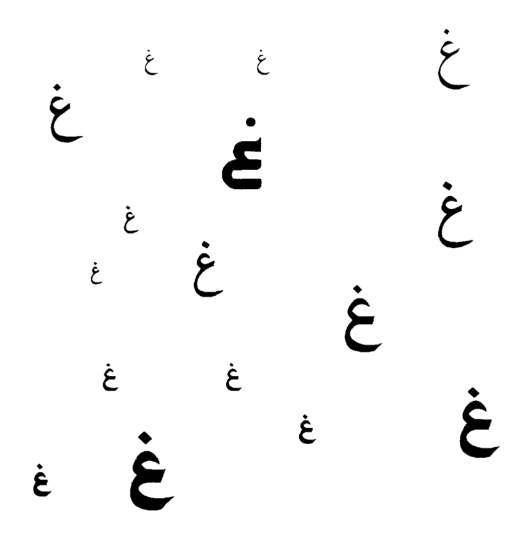
Lewis, G.L. *Turkish*. London: Teach Yourself Books, 1953.

Losensky, Paul. *Welcoming Fighânî: Imitation and Poetic Individuality in the Safavid-Mughal Ghazal*. Costa Mesa: Mazda, 1998.

Poe, Edgar Allan. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Ed. James A.

leftward swoop? Internal *ghayn* visually seems to shrink to a pair of tiny edges. Spoken, the Turkish *ghayn* tends to disappear, as in *u*^{a}*ur*, "good luck," which comes out like a single prolonged syllable, "oor," or the title *a*^{a}*a* (spelled with a *qâf* in Persian), which feels almost like two *alifs* standing side by side. The orthography stays to remind us of the letter which is *ghâ'eb*, like a conversation we might carry on with a friend two years after he has died.

Perhaps the best way to conclude an inconclusive divagation on a traveling *ghayn* is to print the many forms of the letter as it is written in different scripts that were developed over centuries by calligraphers and masters of penmanship.



G. For some reason when anglophone readers hear Arabic or the other languages of the Arabic alphabet they put a judgmental apparatus in place whereby the gutturals are uncivilized, too deep for normal communication. The Diane Keaton character in Woody Allen's film *Manhattan* pronounces Van Gogh in the Dutch fashion, and when he comments that "she sounds like an Arab" the audience is evidently expected to react with laughter. The same attitude seems to have predated Woody Allen, even among speakers of Arabic. Wright's 1859 translation of Caspari's grammar of Arabic describes it with what sounds like distaste. "غ a guttural *g*, accompanied by a grating or rattling sound, as in gargling, of which we have no equivalent in English," though "the g of the modern Greeks, the Northumbrian *r*, and the French *grasséyé*, are approximations to it" (6). When we hear a French *r* the usual response is to consider it elegant. (The language that gets the reputation among anglophones of being "guttural" is, surprisingly, German.) No sound is intrinsically beautiful or not, but I think we would be right to say that in the context of Persian or Arabic, and no doubt the other languages, the effect of *ghayn* can be both beautiful and elegant.

The phenomenology of *ghayn* words might start with the feeling of saying them. *Ghayn* is a gentle sound: when words issue from it they seem to go forth from the interior to the outside world. Linguists tell us that *ghayn* is a voiced postvelar, sometimes uvular fricative (the voiced equivalent of unvoiced *khâ*), and one consequence is that it is a prolonged sound for which we open our mouths further than with *qâf* or *kâf*. *Gham*, consequently, feels a self-contained unit, since saying *ghayn* opens the phonological apparatus and saying *mîm* closes it. To say the word *ghazal*, whether in an Arabic, Persian or Turkish context, is to feel the sound zigzag. The Z is focused at the front of the mouth, the L sound diffused into a broader sound, located further back and upward. It is like skipping rocks.

There may be a phenomenology of position whereby *ghayn* creates a different effect depending on where it pops up. Words that end with *ghayn* feel conclusive, perhaps because they are traveling back into the interior of the sound-making apparatus: *bâgh,* garden, *cherâgh*, lamp, *tîgh*, blade. They all feel, I would argue, as if they were concepts with sharp outlines. Or is it a visual effect that makes garden and lamp seem enclosed, the blade seem to stop abruptly in its motion, as the terminal *ghayn* curls back around itself with the

Ghurba

The *ghayn*-initiated word *gharb*, first half of *gharb-zadegî*, overflows its function into a complex of images. First of course it means "west," but in the form *Maghrib* it means specifically western North Africa, the edge of the Islamic world before Islam became an important force in Europe and the United States. The edge has extended further north across the straits of Gibraltar at one time even further than Gharnâta, the capital we know as Granada. *Ghurûb* means the setting sun, giving the term the same melancholy that it conveys in European tradition. The transition from west to just strange is no particular jump. And so the adjective form *gharîb* simply means strange, foreign or alien. (In the Turkish form *Garip* it is the title of a monumental 1941 collection of poems by the modernist poet Orhan Vali.) A Persian variant, *Gharîbeh*, is the title of Rahmat Mostafavi's Persian translation of Camus's *L'Étranger*. *Ghurba* is in our era a word of particular significance in the Arab world because it means exile and homesickness. But *gharîb* and *ghorbat* were already key words in the *ghazal*.

The constellation we know as Corvus, between Virgo and Hydra, Kóraks in Greek, is in western tradition the crow or raven, in Arabic *al-ghurâb*. The *ghurâb* in Islamic tradition is the bird which taught Qâbîl how to bury his brother Hâbîl (*Qur'ân* 5.34). Richard Hinckley Allen suggested that it had suggestions going further back into Mesopotamian myth connecting it with the monstrous Tiâmat, out of whose body the universe was carved, "one of the monster ravens of the brood of Tiâmat" (181). We can imagine reasons that *ghurâb*, as a bird of bad omens, could be connected with the root *gh-r-b*. The Persian equivalent of *ghurâb* is *kolâgh*. The *ghayn* is in a different place, but they all seem a bit like their Latin and Greek counterparts, perhaps molded by an onomatopoeia approximating the sound it makes.

Ghayn

Ghayn, along with *qâf* and its visual twin *'ayn* comprise the guttural class of letters that have a bad name in anglophone popular culture. Formal Arabic lacks G (as it lacks a ch-), so that Chicago is transliterated on maps of theUnited States as شيكاغو, Shika*gh*û. Moving in one direction *ghayn* is simply the closest approximation for our

A recent article by the poet Agha Shahid Ali attempts to usher the ghazal into the anglophone world. He cites a 1990 ghazal by John Hollander, to show that an English poem is possible which transcends vague exoticism and follows with some accuracy the formal constraints of the original form. He opens with a warning against the vague exoticism which sets a combative tone:

> First, to be teasingly petty, the pronunciation: It is pronounced ghuzzle, the gh sounding like a cousin of the French r, the sound excavated near unnoticeably from deep in the throat. So imagine me at a writers' conference where a woman kept saying to me, "Oh, I just love ghazaals, I'm gonna write a lot of g'zaals . . ." (Ali 86)

He surmises that it has developed its standard pronunciation, *ghazál*, with the accent on the second syllable, on the model of French—like those people one sometimes hears in the line at Starbucks who pronounce the Italian word *latte* (a trochee) as if it were *latté*. He's right about Urdu. Like Turkish, it puts the accent on the first syllable. When Turkish speakers say it, it sounds slightly like the English word "guzzle." In Persian, however, where (as Ali acknowledges) the form takes its distinctive shape, the accent migrates to the last syllable like a nightingale to a rose. *Ghazaal* is pretty much exactly what a Persian speaker says, if not "g'zaal." Ali's testy opening move could keep a reader from pressing further into his article, but there's a moral here. It demonstrates how each culture in absorbing the *ghazal* loses track of the previous ones. The full structure the genre has traced across history seems invisible from inside.

In defense of Agha Shahid Ali's position Urdu is today the language in which the *ghazal* form most flourishes. If it is an antiquarian form in Persian, revived from time to time, and if since 1928 it has been a suspect form in Turkish, a reminder of an oppressive cultural past, in Urdu or even Hindi popular poetry and song lyrics are still commonly in *ghazal* form. (A web page on ghazals points out which popular songs, such as a film song called "Manzile apani jagah hai,"are in *ghazal* form.) The *ghazal* is most alive where it extended furthest east.

the verb to burn, is the dominant image, but *gam*, the emotional kindling, is repeated to anchor Nesîmî's emotion in the *ghazal* tradition. Even early in the history of the Turkish *ghazal* the paradox is already in place which makes the negative experience positive: the pain of separation becomes itself an intermediary with the absent love object.

Ghâlib

Two prominent poets have taken the *ghayn* epithet Ghâlib, "the victorious one," for a pen name, and two have particularly important roles in post-Persian traditions. One of them is the Turkish poet generally thought to be the last great Ottoman master, Mehmed Es'ad (1757-1799), the author of the famous mystical allegory called *Hüsn wa 'Ishq*, (Beauty and Love). He was optimistic enough about his mystical powers to describe himself in a *ghazal* eulogizing the Sufi martyr Mansûr al-Hallâj as a tour-guide of the *ghayb*, the unseen, "Reh-dân-ı gaybam" (Andrews 304). The other Ghâlib is Mirzâ Asadullah Khân (1797-1869), who holds roughly the same reputation among speakers of Urdu in India and Pakistan as Hâfez among speakers of Persian. The melancholy of his poems is in part the stylized melancholy built into the *ghazal* edifice, in part the lived melancholy of court patronage (not to mention the complex emotions of living through a crisis of colonial authority).

> *Nuktah-chîñ hai gham-e dil us ko sunâ'e nah bane*
> *kyâ bane bât jahâñ bât banâ'e nah bane* (188)
>
> [(The beloved) is a nit-picker: the grief of the heart (*gham-e dil*) would not be able to be told to him/her how would anyone's work get done, where excuses/ explanations would not be able to be made? (Trans. with the help of Frances Pritchett and Farooq Hamid)]

One feels that the beloved is a little like a critical reader. The vertiginous layers of meaning in a Ghalebian verse almost seems to be the subject of the line. The *gham* which is so hard to fathom is at least familiar as the key word in Persian and Turkish, though transcription in Roman letters requires a dot over the G to distinguish it from the aspirated G (a G plus an H) so familiar in Urdu and its relative Hindi.

The *ghazal* may be a small edifice, but over the course of generations those little containers have come to be piled atop one another in a dizzying tower. It is during a *ghayn* dynasty, the Ghaznavids (whose capital Ghazna is now a truck stop on the road from Qandahar to Kabul), that the *ghazal* took root in Persian, as a celebration of court life between the tenth to the twelfth centuries. The great age of the *ghazal* will continue in Iran until the seventeenth Century, migrating from courts to the east and west—the city of Shiraz sheltering two major poets in the thirteenth and fourteenth centuries, the Moghul courts in India attracting them in the sixteenth and seventeenth.

Gham is a vein which will not give out any time soon. It is still going strong in the fifteenth/sixteenth-century poet Fighânî, in the opening of a tour de force with a particularly difficult rhyme. *Gham-farsûda* is a compound meaning "worn down with *gham*":

> *Tâ be kay khirqa bandam jism-e gham-farsûda*? (Losensky 364)
>
> [How long will I cloak this body, worn with grief? (Losensky 298)]

And when the *ghazal* passes into third and fourth languages *gham* continues to provide the dominant note. The first poem in the University of Texas anthology of Ottoman ghazals, by the poet Nesîmî (d. ca. 1404) ends:

> *Müdde'î yanar dimi€gamda Nesîmî belî*
> *Gamda yanan yârı yâr çünki sever yanaram*. (Andrews 271)
>
> [Those who speak ill say Nesîmî is burning with grief [*gamda*], it's true/For he who burns with grief, the beloved loves him deeply—so deeply I burn. (Andrews 27]

Gamda is the Turkish version of our word with a prepositional suffix, still recognizable and still a basic word in Turkish. (G.L. Lewis's grammar uses *gam* as its example of a g- word. Though in contemporary Turkish that is an English G rather than the *ghayn* sound, we recognize it as the same semantic building block.) *Yanmak*,

tint that colors the world inside the poem and separates it from the outside world. The student will encounter a series of words which designate a common emotion. Besides *gham*, "sorrow," there are *hojrân* or *jodâ'î*, "separation," or the other *ghayn* word *ghossa* (as in Hâfez's "*Dûsh vaqt-e sahar az ghossa najât-am dâdand*"/"Last night at dawn I was saved from sorrow"). *Ghayra* (Persian *ghayrat*), "jealousy" (from the same stem as *ghayyara* and *ghayr*) is often the source of *gham*; sometimes it is *ghorûr*—the loved one's pride. Sometimes the only communication between the poet and love object is the *ghobâr* (dust) in front of their door. (As Hâfez asks the breeze in a famous *ghazal*, "*Agar chonân ke dar ân hazrat-at na bâshad bâr/barâye dideh bîavar ghobârî az dar-e dust*"; "If you are not allowed in,/just bring for my eyes some dust for the friend's door.") And since the emphasis is on separation, the realm of the invisible, the *ghayb* becomes a characteristic term for the other half of the moeity, the place one tries to access. But a glance through the concordances reveals that it is *gham* which dominates.

Gham works to set the speaker apart, but it does it so regularly, in poem after poem, that it becomes a universal emotion too. Thus the term *gham-e zamâna*, the sorrow of passing time, or perhaps just *Weltschmerz*, as in the opening of another poem by Hafez (1319-1390).

> *Gham-e zamâna ke hich-ash karân na-mibinam*
> *davâ-sh joz may-e chun arghavân na-mibinam.* (Correale, ed. 350)
>
> [For the unbounded sorrow of *zamâna* I see no cure except scarlet wine (Saberi, trans. 358)]

Even in a celebratory poem *gham* still lurks as a background presence, defining the mood by its absence, or perhaps just distance:

> *Resid mozhdeh keh ayyâm-e gham na-khâhad mând*
> *Chenin na-bud-o chenin ham na-khâhad mând* (Correale, ed. 176)
>
> [The glad tidings came that the days of sorrow will not remain./As they did not before, nor will they remain now. (Saberi, trans. 179)]

by Sa'dî (1184-1291):

Ân-râ ke ghami nîst chun gham-e man che dânad
kaz shawq tawâm dideh che shab mi-gozarânad

Vaqt-at ke az pâi dar âyam ke hameh 'omr
Bârî na-keshîdam ke be hojrân-e to mânad. (489)

He who has not sorrow like mine, how could he know
How my eyes treasured your image all through the long night.

Now must I be defeated, for all my life
I have never borne such sadness. (Zonis [musical record])

We like to associate music with the lyric (for etymological reasons—since *lurikós* derives from the word for lyre. Pedagogically speaking, it is easier than a teacher might guess to introduce the *ghazal* as a song. In Arabic singing is after all a *ghayn* word, the verbal noun (*masdar*) of the second form of *gh-n-y, ghinâ'*. The great collection of poets' biographies is the 10-century *Kitâb al-aghânî* (The Book of Songs) by Abu-l-Faraj al-Isfahânî. *Ghazals* are still sung. Indeed any anglophone student can appreciate the passage from Sa'di quickly enough by listening to the performance by the great Iranian singer Khatereh Parvaneh in the second volume of an old Folkways record called *The Classical Music of Iran: Dastgah Systems*. It is one of those moments when a widely available artifact makes Iranian culture tangible to us, and much more usefully than watching a film like *Not without my Daughter* or a spectacle like André Aggasi playing tennis. It is not just because we can hear a singer doing an improvisation with all the power of a Bessie Smith or an Aretha Franklin in American culture (and with a shatteringly powerful *târ* accompaniment), also because the editor of the record, Ella Zonis, adds an artful translation. It is a sensitive translation, though it passes over the repetitive insistence of *ghamî nîst chun gham-e man* "[he has] no sorrow like my sorrow," makes the word "sorrow"/*gham* more clearly the real subject of the poem, the marker that sets the narrator apart. It gives a name to the emotion, a handle by which to pick it up conceptually. *Gham* is the ticket of admission, the

shell to protect the intimate emotion it expresses. By contrast, the *ghazal* we see translated in the anthologies is a vulnerable and unprotected creature, just the statement of an emotion without the armor (We're back at Adonis's image.) Western students coming to the poetry of the Middle East ought to be told that the *bayt* is a bivalved line of poetry which breaks into equal halves, and the ghazal is an abbreviation of the *qasîda* form which retains the *qasîda*'s comb-like shape, in which the first two halves rhyme (this makes opening verses recognizable), that the rhyme, the poem's backbone, runs down the left-hand side of the page. Arabic, we need to tell our students, is sufficiently rich in rhymes that a *qasîda* can run a regular marathon of lyric energy. Persian, like Turkish and Urdu, have fewer rhymes and can run a monorhyme course only in sprints. The process by which elements from an older tradition are retrofitted in the new one is not really accessible in translation. It is up to teachers, once they have explained what the *qasîda* sounds like, to show (or at least to tell) how the *ghazal*, formally speaking, is made of bricks from the larger edifice. The *ghazal* takes the same knight's move of rhymes for a shorter ride, and develops an increasingly stylized thematic center as it passes from one Islamic culture to another.

The translator is on firmer ground discussing the characteristic subjects of the *ghazal*, since the thematic elements are almost all that survive the passage into English. The student sees quickly enough that *ghazal*s are about intensity—the beloved has qualities in the extreme. "The most common form of the praise used in the ghazals," says Skalmowski, "consists in mentioning or describing some generally accepted upper limit of a positive quality and stating at the same time that the Friend depasses [sic] it by far" (273). A next step would be to add that the images come in twos—nightingale and rose, parrot and sugar, harvest and fire, lover and love object, all stretched out on a frame where the opposed images space themselves out. The frame is an intersubjective relation (or should we call it a threatened intersubjective relation): the separation between a lover and a love object.

Gham

One *ghayn* word which seems to recur with unusual force is *gham*, "sadness," from Arabic *ghamm*, which functions as a pivot between the opposites, as in the opening bayts of this Persian *ghazal*

Yuqbilu a'zala ka-l-ghâbati wa ka-l-ghaymi lâ yuraddu, wa amsi hamala qârratan wa naqala l-bahra min makânihi. (13)

[He arrives unarmed. Like the forest (*al-ghâba*), like the cloud (*ka-l-ghaymi*) he cannot be warded off. Yesterday he lifted a continent and moved the sea from its place.]

Both poems, all three *ghayn* words, sketch a transforming protagonist, which in turn embodies a change in the poetic tradition (change both inside and outside the poem), and ultimately make an argument for the constant evolution of forms. With the *ghazal*, however, we are in another realm, a poetic space where the protagonist is plastered into a seemingly static scene.

Looking at the mysterious persistence of the *ghazal* form it is not immediately obvious to us what paradigm of change to apply. Once it takes root in Persian it keeps its shape for centuries. It becomes synonymous with lyric poetry—the only accepted form for lyric expression. Something in our western training wants to call it calcified, predictable, unnatural, a monument in the negative sense, an imported form which drives out the competitions like the cane toad in Australia, kudzu in the rivers of the southern U.S., or American films abroad. But there is something troubling about blaming a genre in itself. (The novel chokes out the indigenous prose forms when it overflows the European boundaries and starts up in Japan, the Middle East, Africa, India and Central America, and yet it mutates in those cultures, sometimes producing idiosyncratic masterpieces that compensate for the loss of local literary styles.) We could also just call the *ghazal* one of the real winners in literary history.

To follow the ghazal from its Arabic roots to the *ghusûn* which branch out and wind through Persian, Turkish and Urdu, tracing the *ghonche* where it blossoms, requires a kind of attention that fits uneasily into an anglophone anthology. It's not that the formal requirements are difficult. A definition of the physical *ghazal* could be pretty short. (Not that the ghazal hasn't launched a few full-scale essays. In the *Encyclopaedia of Islam* it takes ten pages and three major critics to make their sketch.) We can sum it up briefly enough as a short poem (the dictionaries will sometimes name a number of lines—*Shipley's Dictionary of World Literature* specifies from 4 to 14 *bayts*) in monorhyme whose formal specifications are like a horny

diseases for which the less densely settled communities were vulnerable. In other words, even if Columbus had made his voyage for charitable purposes—a kinder, gentler colonialism—the result would have been disastrous regardless. The immunities Europeans brought as invisible shields to the New World were of no particular advantage to them in their dealings with the Islamic communities, whose urban centers, with their consequent immunities, had been established very early, but technologies, literary styles, alphabets can have the same sneaky power as germs.

Ghazal

If we look hard at the *ghazâla* in the story of the merchant and the *'ifrît* it can be a key to the way narrative works—a mysterious and compelling object that creates suspense and thrusts us into the events of the story—but it is at the same time one of the emblems of the lyric voice. In its simplest form the verbal stem *gh-z-l* means to spin wool, and not unrelatedly to woo or court. *Ghazl* means spinning or thread; with an extra vowel *ghazal* means flirtation but also erotic poetry. As *ghazal* migrates into Persian the semantic field narrows drastically and it becomes the word for a very strict generic design. As it continues its migration from Persian laterally into Turkish to the west and Urdu to the east, its consistency just solidifies.

The great moments of modernist poetry in Arabic turn on metamorphoses. In an extraordinary and powerful poem, Khalil Hawi imagines himself turned into a cave.

> *Wa ghadawtu kahfan fî kuhûf al-shatt*
>
> [And I've become a cave among the caves on shore—Hawi 14, 15]

A *ghayn* verb effects the transition to a speaking landscape, a massive entity which is both a being and an absence. Adonis, in the 1962 prose poem which opens his manifesto of a new poetry (*Aghâni Mihyâr al-Dimashqî*), describes his alter ego "The Knight of Strange words" entering the scene with the shapelessness of two resonant *ghayn* words *ghâba* and *ghaym*, forest and cloud, entities of epic size but porous:

giving it a deeply western infusion. The more he posits western influence and Shi'ite culture as polar opposites, the greater risk of reducing his norm to the same level as the outside influence: "The mere juxtaposition of 'Islam,' which could not be an 'ideology' in its own sacred self-understanding, and 'Ideology,' which, by definition is a postreligious proposition, 'false' in its Marxist stipulation, belies the contradiction" (Dabashi 75). Al-e Ahmad locates his position between two *ghayn* words, *gharb* on the one hand and the authority of the *ghâ'eb*, the "unseen" or hidden twelfth imam (*ghâ'eb* since the second/ninth century, in the theological event called *al-Ghayba al-kubrâ*, usually translated as "The Greater Occultation").

The analogy between cultural contact and disease which opens the book suggests that cultural change is most threatening and fearsome when it is *ghâ'eb*. Comparisons between cultural processes and biological ones, like Spengler's analogy of cultures to mortal organisms which flower and decay, should always be suspect. (Cultures may use conscious images of organic growth to describe themselves, but their actual development unfolds according to other principles. Why logically would a culture imitate a physical organism?). On the other hand, Al-e Ahmad's analogy is not completely fanciful. The evolution of cultures often does seem to follow the blind patterns of the physical world, making useful a class of scientists like Jared Diamond or L. L. Cavalli-Sforza whose work spans multiple disciplines, bio-chemistry or population biology, archaeology and linguistics. Students of evolution or even just readers of popular accounts of social development (like Diamond's *Guns, Germs and Steel*), may feel as a source of real horror the way human life can take right angle turns and small, arbitrary differences between societies can launch a small population into dominance over its neighbors, like an epidemic invisibly taking hold. And sometimes the cultural *taghyîrât* (changes) are not figurative. In the most notorious example, the case of European colonialism in the New World, the mechanism of dominance is, simply enough, a disease; the threat is simply premature death to great numbers. The indigenous population of twenty million which could be found in the Americas, before the arrival of those creaky European sailboats in the fifteenth century, was reduced to one million primarily by an unplanned environmental accident, that the density of population in European urban centers had allowed germs to develop (Diamond 211). The consequent immunities in the European population in turn allowed them to bring with them

poetry of the later Islamic cultures and will penetrate right into the tradition of European love poetry, famously in Petrarch, and through Petrarch's influence in the renaissance, which is still a powerful thread of western esthetics. The paradoxes of metamorphosis, the way patterns of change once perceived can seem static, like waterfalls holding a molded shape in place, have given every culture its greatest philosophical dilemmas. (That never seems to change.) Perhaps *taghyîr*, "change," is the dominant scene-setting *ghayn* word.

Gharb

The Iranian writer Jalâl Âl-e Ahmad, one of the most influential critics of the Shah's regime in the 1960s, devised a *ghayn* word to describe still another mode of transformation, a shift of consciousness and of values that simply didn't have a word to grasp it. The book in which it appeared was so powerful it couldn't be printed legally for years. The word he devised, the title of the monograph, was *Gharb-zadegî*, "struck by the West," on an analogy with a series of words in which the common participle suffix *-zadeh*, stricken or hit, the past participle of *zadan*, suggests a physical affliction. *Gharb* means "west"; *-zadeh* here means "afflicted."

> I say that *Gharb-zadegî* [Weststruckness] is like cholera. If this seems distasteful, I could say it's like heatstroke or frostbite. But no. It's at least as bad as sawflies in the wheat fields. Have you ever seen how they infest wheat? From within. There's a healthy skin in place, but it's only a skin, just like the shell of a cicada on a tree. In any case, we're talking about a disease. A disease that comes from without, fostered in an environment made for breeding diseases. (Al-e Ahmad 21/*Gharbzadegi [Weststruckness]* 11)

The process he sets out to describe, whereby one culture meets another and subtly changes its values and tastes, is harder to grasp than it may seem. Twenty-one years after Edward Said's *Orientalism* (a powerful act of naming with a point of view complementary to Al-e Ahmad's), I still fear we haven't really visualized the process with sufficient precision. As Hamid Dabashi has pointed out, Al-e Ahmad can't avoid, even as he develops the implications of his own term,

The word "ghoul" arrives in Europe in the eighteenth century. (The earliest OED citation is in Beckford's gothic novel *Vathek*, published in French in 1786). In a Latin form, however, it was available much earlier. *Ghûl* is the word that was applied by Arab astronomers, in a cross-cultural act of naming, to one of the scariest women in European myth, the figure of Medusa whose appearance turned observers to stone. (Her Greek epithet *gorgé*, γοργη, "monstrous," almost seems a *ghayn*-sounding word.) She's so scary that she isn't even allowed into a narrative until Perseus comes to kill her. Her most famous representation in renaissance sculpture is Cellini's masterpiece in Florence in the alcove behind the Uffizi, where she lies already defeated, her trunk spurting bronze blood, beneath Perseus's feet and with her detached head in his hand (his eyes averted). The Arabic Medusa is memorialized in the star we call Algol, short for the Arabic phrase *ra's al-ghûl*, "the ghoul's head." Beside "gazelle," ghoul/Algol is one of the rare *ghayn* words to migrate into English. Algol, or β Persei, is appropriately one of that class of stars called variable, whose magnitude vacillates between 2.3 and 3.5 over a cycle of sixty-nine hours (Allen 332).

Ka'b ibn Zuhayr's *ghûl*, by contrast, is—in Sells' words—"a female subspecies of the *jinnî* that would bewilder the desert traveler or the would-be lover through constant change of form (*tallawun*), thus becoming known as *dhâtu alwânin* or *dhû lawnayni*: 'she-with-many-guises' or 'the double-guised'" (139-40). So what makes Su'âd in Ka'b's poem like a *ghûl* (or like the star Algol) is that both represent changeability. Both undergo *taghyîr*. Sells focuses particularly on imagery of change which conveys intensity of emotion, particularly emotion at such a pitch that it seems less about the woman than about the language used to describe her. Readers of Petrarchan poetry in Europe will recognize the style in question. And it is the *ghûl* image which confirms it: "we encounter a moment of textual self-reference. By this I mean that the image evoked refers not only to a theme within the poem (the ghûl), or symbolically, the changing loyalty of the beloved, but to the poem's own process of signification, the dissembling simile. What it speaks *about* is momentarily identical with what it speaks *through*." (Sells 139). Sells is discussing a very specific early tradition of poetry, but I think it is reasonable to add that the confusion of subject with style passes through one cultural era to another like water through a *ghirbâl* (sieve). It is a habit of speech which will pass through the erotic

Shahrazâd uses the *ghazâla* as beautiful women are often employed in traditional narrative, as Circean forces who transform those around them. If she were instead reciting poetry, we might expect only a hint of narrative, and the woman would be the only one transformed. Michael Sells, in an article on erotic imagery in early Arabic poetry, finds reiterated metamorphoses of women on two levels, both guided by *ghayn* words. The first is *ghûl*, which he discusses in a famous panegyric to the Prophet entitled "Bânat Su'âd," by Ka'b ibn Zuhayr, a contemporary of the Prophet. His Su'âd, in a crucial pair of *ghayn* analogies, is a *ghûl* and a *ghirbâl*:

Fa mâ tadûmu 'alâ hâlin takûnu bi-hâ
Kamâ talawwanu fî athwâbihâ l-ghûlû
Wa mâ tamassaku bi l-wasli l-ladhî za'amat
Illâ kamâ tumsiku l-mâ'a l-gharâbîlû.

[From form to form, she turns and changes,
like a ghoul slipping through her guises.
She makes a vow, then holds it
like a linen sieve holds water. (Sells 138-39)]

The *ghirbâl*, sieve (pl., *gharâbîl*), is a cunning *ghayn*-initiated word to show faithlessness—a porous surface through which statements of loyalty pass unchanged. (A sieve shows a kind of solidity but it doesn't hold water—"tumsiku l'mâ'a.") To call a woman a *ghûl* evokes a more threatening *ghayn*-initiated word, though it is today an insult of a different kind that it was in Ka'b's time. Sells makes a particular point that the post-history of the word has made the poem harder to read:

> The ghûl of classical Arabic poetry should be distinguished from the ghûl of later Arabic folklore, the latter of which is usually portrayed as male and easier to please than the poetic ghûl, and becomes identified with spirit inhabiting and feeding on graves. This creature is similar to the European ogre and becomes the referent for the loan-word from Arabic, "ghoul." (161-62)

will add up to one merchant.) The shock of the metamorphosis—that what seems an animal is in fact a human—is the initial emphasis in the *shaykh*'s story. In Burton's translation:

> Know O Jinni! That this gazelle is the daughter of my paternal uncle, my own flesh and blood, and I married her when she was a young maid, and I lived with her well-nigh thirty years, yet was I not blessed with issue by her. So I took me a concubine, who brought to me the boon of a male child fair as the full moon . . . (Burton, *The Book of The Thousand Nights and Night* 1.33)

The *ghazâla* is the sinister figure of the piece, a sorceress who has initiated the process by transforming the concubine and the son into a heifer and a calf. The heifer/concubine is passed on to a butcher and disposed of but the calf/son is saved through the intervention of a third woman. The savior figure is the neighbor's daughter, who turns out to be a benevolent sorceress. She recognizes the calf as a human transformed, turns him back into the merchant's son and claims him in marriage. She is the one who restores the moral balance by transforming the wife into a *ghazâla*.

We remember the *ghazâla* for other reasons, at best incidental to the plot. First, a *ghazâla* is synonymous with beauty. It is also a beautiful word both in its Arabic form and in its guise as the English loan word, gazelle. An anglophone writer is more likely to use the gazelle to invoke elegance of motion, but the Arabic writer tends to focus in on the beloved's face. Edgar Allan Poe pays homage to the Arab imagery when the narrator of "Ligeia" describes his fascination with the title character's eyes: "They were, I must believe, far larger than the ordinary eyes of our own race. They were even fuller than the fullest of the gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad" (Poe I.251). The esthetic of oversized eyes is a powerful one. Cartoon figures and stuffed animals meant to appeal to our sentiments are often portrayed with oversized eyes. The size of the gazelle's eyes is the first item Ahmad Amin lists in his dictionary of Egyptian colloquial terms under the entry *al-ghazâl*. It's an image of beauty as old as *The Iliad*, though when Homer turns to an animal for comparison it is the cow rather than the *ghazâl*, making the epithet for Hera—*boôpis potnia Herê*, the queen with ox eyes—a problem for English translators.

reader in and the feeling of suspense, combined with unexpected transitions, that give it a surreal atmosphere.

The merchant sits down to have his lunch under a tree—an opening scene that we could freeze-frame and discuss at length. The self-sufficiency of the individual alone on the road, reaching into the pack where his lunch is packed, throwing the date pits happily behind him, is already compelling. When the *'ifrît* appears, huge and menacing, to say the merchant must die, it is enough of a disruption to be horrifying, but sudden and unpredictable enough to be funny too. The *'ifrît* explains that the flying date pit has killed his son, a fact so marvelously discordant (we know that sons don't always resemble their fathers, but this seems an extreme case) that we know we aren't going to be very frightened by what follows.

As a spoken story it draws us in. As a written text it allows us to skip from one episode to another, to speed things up and slow them down. Such is the advantage the alphabet gives us over a listener like Shahzamân. From our vantage point we can notice the real world peeking in at the next scene. Indeed, a whole social universe opens up when the merchant asks for a grace period to settle his affairs and promises to show up at the same spot at the beginning of the new year. His hyperbolic trustworthiness is perhaps as funny as the date pit which kills the ogre's son, since first both parties agree to the arrangement (the *'ifrît* trusts merchants) and then the merchant actually shows up (thus demonstrating that we're expected to trust merchants as well.)

Another advantage we have over Shahzamân as consumers of the narrative is that most of us know the sequel: while the merchant is waiting to be executed an old man will walk by (the kind of respected mature individual referred to as a *shaykh*) leading a *ghayn*-initiated word, a *ghazâla* (she-gazelle) on a chain. Later there will follow two additional *shaykh*s, one with two dogs, one with a she-mule, but it is the *ghazâla* we remember.

We remember her for more than one reason. For one the *ghazâla* led by the *shaykh* fits into the plot like a key in a lock. She is, in fact, the *shaykh*'s wife, transformed by magic. But this information cannot come to us immediately because the *shaykh* uses it to bargain with. He enters a contract with the *'ifrît* to entertain him with the story for the price of one third of the merchant's blood. (Yes, in answer to the inevitable question of those who are unfamiliar with the story, the other two *shaykhs* will bargain for the other two thirds. Three stories

Ghayn: Divagations on a Letter in Motion

Michael Beard

If the alphabet could talk, what would it say to us? It serves long stretches of its time mute, unobtrusive, passively attending to the meanings of the people who use it. We know it is there, but once we have mastered it we also learn to ignore it. It carries our messages for us and beyond that we take it for granted, but like unobtrusive servants noticed only by newcomers or by children, the letters are still there, and right in the foreground. Sometimes a calligrapher makes us notice them again. Perhaps all this time they are mumbling among themselves. (Ouch, that ragged-edged reed pen hurts. Oh great, there's that dull pencil again. Be careful where you put those dots.) And different alphabets might have different things to say.

Here is a cunning shape—open to the right like a lower-case c in English, dotted. Drawn with a reed pen, it undergoes a subtle thickening as the arc descends past the midpoint. Inside a word the same letter pulls tight like a knot with two sharp shoulders, the dot still floating above unchanged. It shouldn't be hard for us to follow its tracks, shadow it like a photographer stalking a celebrity, or the narrator of a novel tracking a character as it goes about its work, listening to hear what it is saying. Perhaps it too will tell us stories. And stories lead us inevitably to the story of stories, *The Arabian Nights*.

Ghazâla

For those of us who feel that the *Thousand and One Nights* is more than a collection of stories, indeed that it is the ultimate narrative template, the master text we can consult to find out what narrative really is, all we need to do to make our case is read the first story Shahrazâd tells. This is the story about the merchant who angers an *'ifrît*. It combines all the elements that will recur so charmingly in the later stories—the speed and sense of mystery which draw the

[91] Cf. par exemple leurs déclarations dans un reportage au titre alarmiste: "Qati'a kamila bayn al-shari' al-misri wa-shu'ara' al-'ammiyya" (la Rupture est totale entre la rue égyptienne et les poètes d'expression dialectale), *al-'Arabi*, 27 octobre 1997.

[92] Voir la bibliographie de F. Haddad publiée à la fin de *Kilim al-shaykha umm l-ah* (le Tapis de Mère soupir), Le Caire, GEBO, 1994, p. 339-340, à laquelle manque d'ailleurs (au moins?) un recueil: *Ayyam al-'agab wa-l-mawt* (le Temps de l'étonnement et de la mort), Le Caire, al-Markaz al-misri al-'arabi, 1993, avec une préface d'Amin Haddad où celui-ci évoque brièvement les dernières années de son père (ayant survécu à un grave accident cardiaque en novembre 1979, il retrouve l'inspiration et écrit fiévreusement dans les dernières années de sa vie).

[93] Suite de poèmes écrits par Haddad pour la radio à sa libération en 1964 et mis en musique par Sayyid Makkawi (m. 1997), autour du personnage du *misahharati*, réveilleur public qui autrefois parcourait les rues pour annoncer l'heure du *suhur* pendant le Ramadan, auquel Haddad donna une dimension politique en en faisant une sorte d'éveilleur des consciences.

président de la Ligue des poètes de *zajal*, où il a succédé au dernier maître du genre de quelque réputation, Abu Buthayna (= Muhammad 'Abd al-Mun'im, 1905-1979).

85 'A. 'A. al-Ahwani, "al-Turath al-munqati', *al-zajal* wa-shi'r al-'ammiyya" (la Tradition interrompue: *zajal* et poésie dialectale), *Khatwa* n° 1, décembre 1980, p. 6-9.

86 On pourrait aussi évoquer, comme pour la "poésie libre," le recueil "pionnier" de Louis 'Awad *Blutuland* (Plutoland, 1947), qui s'achève sur une série de poèmes en dialecte écrits en 1940 à Cambridge, tout aussi hors normes que les poèmes *fusha* qui les précèdent.

87 Parmi leurs meilleures réalisations, le recueil de Muhammad Sayf *Ghina'iyyat* (Lyriques, 1977). Par contraste avec cette poésie à la fois "pure" et "engagée," le cas de Ahmad Fu'ad Najm est à part: c'est de tous les poètes évoqués ici celui qui, dans sa période la plus connue au moins (la décennie 1965-75, âge d'or de sa collaboration avec cheikh Imam [= Imam 'Isa, 1918-1995], qui mettait en musique et interprétait ses textes), est plus proche d'une esthétique et d'une pratique poétiques informées par le modèle traditionnel de l'*udabati*, le poète-chanteur-satiriste issu des "masses" illettrées—position originale dans la poésie dialectale égyptienne contemporaine, et conforme à sa trajectoire sociale tout aussi originale, puisque c'est aussi le seul qui n'ait pas eu accès à l'école et à la culture lettrée (cette interprétation du "cas" Ahmad Fu'ad Najm est empruntée à Ghalib Halasa, *Udaba' 'allamuni, udaba' 'ariftuhum*, Beyrouth et Amman, al-Mu'assasa al-'arabiyya li-l-dirasat wa-l-nashr, 1996, p. 147-170).

88 Voir notamment son recueil *Sitt al-huzn wa-l-gamal* (la Triste Belle: détournement du cliché de la littérature populaire *sitt al-husn wa-l-gamal*, la "reine de beauté," par une modification infime, de *husn*, beauté, à *huzn*, tristesse), Le Caire, GEBO, 1980, et son "idéologie" poétique dans M. Yusuf, "Mulahazat hawla shi'r al-'ammiyya al-misriyya fi l-sab'inat" (Remarques sur la poésie dialectale égyptienne dans les années soixante-dix), *Alif* n° 11, 1991, p. 148-157.

89 Refrain de *Sura*, une des plus célèbres "chansons de la Révolution" (*aghani l-thawra*) écrites par Jahin et chantées par 'Abd al-Halim Hafez. Rappelons que c'est aussi une chanson de Salah Jahin écrite pendant la crise de 1956 et chantée par Umm Kulthum qui fut l'hymne national de l'Egypte nassérienne.

90 Cf. une interview récente de lui dans *Ruz al-Yusuf*, intitulée "Ahmad Fu'ad Najm, des poèmes de combat aux chansonnettes de Ramadan" (14 septembre 1998).

[78] Selon l'expression de F. J. Ghazoul, "Alexandria as a Poetic Arena," *Peuples Méditerranéens* 77, octobre-décembre 1996, p. 31.

[79] Le Caire, Dar Sharqiyyat, 1997, p. 71-78.

[80] Pour une mise en perspective historique plus profonde de la poésie arabe d'expression dialectale, cf. Marylin Booth, "Poetry in the Vernacular," in M.M. Badawi (ed.), *The Cambridge History of Modern Arabic Literature*, p. 463-482; pour l'Egypte en particulier, l'essai récent de Sayyid Khamis, *Al-Shi'r al-'ammi fi Misr* (la Poésie dialectale en Egypte), Le Caire, *Ruz al-Yusuf*, 1998.

[81] Né dans al-Andalus (l'Espagne musulmane), le *zajal* s'est diffusé dans tout l'Orient arabe et s'est passablement transformé au gré des contextes historiques et géographiques. Pour ce qui nous concerne ici, il nous suffit de constater que "en Egypte et au Liban, il désigne la poésie [vernaculaire] à base de strophes et de rimes récurrentes et d'un mètre basé sur les mètres traditionnels" (M. Booth, "Poetry in the Vernacular," p. 465).

[82] C'est semble-t-il Salah Jahin qui impose cette appellation, dans la rubrique de l'hebdomadaire *Sabah al-khayr* intitulée "Ash'ar bi-l-'ammiyya l-misriyya" où il publie, à partir de 1959, ses propres poèmes et ceux de ses cadets qui débutent alors et qu'il a réunis dans la "ligue Ibn 'Arus" (*Rabitat Ibn 'Arus*—du nom d'un *zajjal* cairote du XVIIIe siècle), notamment 'Abd al-Rahman al-Abnudi, Sayyid Hijab et Fu'ad Qa'ud.

[83] A. F. Najm, *Suwar min al-hayat wa-l-sijn* (Images de la vie et de la prison), Conseil supérieur des Arts et des Lettres, 1964. Les débuts poétiques de Najm, qu'il raconte dans son autobiograhie (*Al-Fagumi*, Le Caire, Dar Sfinkis, 1993, p. 203-240), sont assez extraordinaires: tôt orphelin de père, Najm, après une enfance et une jeunesse très difficiles, finit en prison pour une petite escroquerie. Là, il commence à écrire des *zajal*-s et est remarqué par un officier qui le prend sous son aile, l'encourage et le fait participer au concours du Conseil des Arts et des Lettres. Il est primé, son recueil est publié par le Conseil dans la collection "al-Kitab al-awwal" (le Premier livre) et lui vaut d'être introduit à sa sortie de prison à Yusuf al-Siba'i, qui assure sa réinsertion en le faisant nommer à un emploi subalterne à l'Organisation de Solidarité des Peuples afro-asiatiques. Sur sa poésie, cf. K. Abdel-Malek, *A Study of the Vernacular Poetry of Ahmad Fu'ad Nigm*, Leyde, E.J. Brill, 1990.

[84] Voir Muhammad Anwar Nafi' (né en 1920), *Muqtatafat min diwan al-zajal* (Choix de *zajal*-s), Le Caire, GEBO, 1990: anthologie personnelle précédée d'une apologie du *zajal* traditionnel par l'actuel

dans les générations nées entre 1940 et 1960, c'est-à-dire celles qui occupent aujourd'hui des positions de pouvoir dans la société et dans l'appareil politique. Par un partage plus inéquitable que jamais du savoir entre hommes et femmes, elles sont ainsi les meilleures héritières de la tradition patriarcale qui, paradoxalement, a trouvé un renfort inattendu dans les hiérarchies produites par l'école moderne" (Philippe Fargues, "Note sur la diffusion de l'instruction scolaire d'après les recensements égyptiens," *Egypte/Monde arabe* n° 18-19, 2e et 3e trimestre 1994, p. 123-125).

[71] 'A. M. Ramadan, *al-Hilm zill al-waqt.. al-hilm zill al-masafa* (Rêve ombre du temps, rêve ombre de l'espace), Le Caire, Aswat (compte d'auteur), 1980;—*al-Ghubar* (Poussière), Le Caire, GEBO, 1994, republié à Beyrouth, avec quelques poèmes supplémentaires, sous le titre *Qabl al-ma' fawq al-hafa* (Avant l'eau, au-dessus du précipice), Dar al-Adab, 1994;—*Li-madha ayyuha' l-madi tanam fi hadiqati* (Pourquoi, ô passé, dors-tu dans mon jardin), Le Caire, al-Hay'a al-'Amma li-qusur al-thaqafa, 1995;—*Gharib 'ala l-'a'ila* (L'Intrus), Casablanca, Dar Tubqal, 2000;—*Ba'idan 'an al-Ka'inat* (Loin des êtres), Damas, Dar al-Mada, 2000: noter l'indice de consécration que constitue la publication à Damas, à Casablanca et à Beyrouth, chez des éditeurs eux-mêmes fortement liés aux avant-gardes littéraires consacrées à l'échelle arabe.

[72] Entretien, 19 septembre 1998.

[73] Lire l'hommage appuyé qu'il rend à son mentor à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de ce dernier: "Al-Uqyanus al-sirri" (L'Océan secret), *al-Hayat*, 1er janvier 2001; traduit par Francois Zabbal in *Adonis: Un Poète dans le monde d'aujourd'hui: 1950-2000,* Paris, Institut du Monde arabe, 2000, p. 155-58.

[74] *Ruz al-Yusuf*, 24 janvier 1972.

[75] "Anti l-washm al-baqi" (Tu es tatouage indélébile), *Ibda'*, octobre 1992, p. 57-66.

[76] "Al-Ta'widha," *Ibda'*, avril 1995, p. 56-62, trad. française par Catherine Farhi: "Invocation," *Le Monde*, 12 avril 1997. Sur l'affaire, cf. *al-Adab*, mars-avril 1996, p. 24-28. L'action en justice contre 'A. M. Ramadan (qui visait aussi Ahmad 'A. M. Hijazi en sa qualité de rédacteur en chef d'*Ibda'*) s'inscrivait dans une campagne organisée de plusieurs dizaines de "procès en excommunication" engagés entre 1994 et 1996 par un ensemble d'avocats islamistes contre des poètes, écrivains, cinéastes, journalistes, etc. à la suite du procès Abu Zayd—le seul qu'ils aient gagné.

[77] *Gharib 'ala l-'a'ila* (L'Intrus), p. 31-33.

p. 8-19.

[64] Exemples de cette évolution, Sabry Hafez et Ghali Shukri, très hostiles à leurs débuts (fin des années soixante) aux pionniers levantins du "poème en prose," décrits comme des "cosmopolites" ayant rompu avec leur culture et leur société (cf. Gh. Shukri, *Shi'ru-na l-hadith ila ayn?*, *op. cit.* p. 28-29, et S. Hafez, "Hawla qasidat al-nathr: la shi'r wa-la nathr" [Sur le poème en prose: ni poésie, ni prose), *al-Adab*, mars 1966, p. 152 et suivantes); après avoir longtemps ignoré la mouvance Ida'a 77-Aswat, ils la "découvrent" au tournant des années 1990: Gh. Shukri, "al-Hadatha bi-la kahanut" (Une modernité sans dogme), *al-Naqid* n° 13, juillet 1989, p. 53-57, et S. Hafez, "Tahawwulat al-shi'r wa-l-waqi' fi l-sab'inat," article cité in *Alif*, 1991.

[65] C'est ce que demande explicitement Rif'at Sallam au lecteur éventuel de son recueil *Ishraqat Rif'at Sallam* (les Illuminations de Rif'at Sallam, Le Caire, GEBO, 1992): voir son interview dans *Akhbar al-adab*, 15 mai 1995. Comme souvent dans cette poésie, ce recueil utilise des techniques purement scripturaires intransmissibles par l'oral—division du texte en "corps" *(matn)* et "marge" *(hamish)* par exemple.

[66] Paris, Nizet, 1959. Rif'at Sallam, par ailleurs traducteur actif, vient de publier la première traduction arabe complète du livre de S. Bernard (Le Caire, Dar Sharqiyyat, 2 vols, 1998-2000).

[67] Pour une première présentation de cette nouvelle avant-garde poétique, cf. C. Burt, "The Good, the Bad and the Ugly: The Canonical Sieve and Poems from an Egyptian Avant Garde," *Journal of Arabic Literature*, XXVIII, 1997, p. 141-178.

[68] M. Badawi, "Ta'ammulat awwaliyya fi qasidat al-nathr," *al-Kitaba al-ukhra* n° 7, février 1994, p. 41. Mêmes révisions opérées par Amjad Rayyan (né en 1953, ex-Ida'a 77) qui théorise dans son dernier livre l'apport des avant-gardes poétiques postérieures (*Min al-ta'addud ila l-hiyad, Qira'a fi nusus shi'riyya jadida* [De la diversité à la neutralité, Lecture de nouveaux textes poétiques], Le Caire, GEBO, 1997), ou Ahmad Taha, ex-Aswat et animateur à partir de 1994 du groupe *al-Jarad* (voir son éditorial-manifeste dans le n° 1 d'*al-Jarad*).

[69] H. Salim, "al-Tajrib: qaws qazah" (l'Expérimentation, un arc-en-ciel), *Fusul*, xvi n° 1, été 1997, p. 313-333. Texte repris et élaboré dans un essai au titre éloquent: *Hayya ila l-ab* (Allons au père!), Le Caire, Conseil supérieur de la Culture, 1999.

[70] "A quelque niveau que ce soit, l'écart [entre sexes dans l'accès à l'enseignement] s'est creusé tout au long de la première moitié du siècle. [...] L'inégalité d'instruction entre les sexes est passée par un maximum

[56] Ainsi, dans l'éditorial-manifeste du premier numéro d'*Ida'a 77*: "Nous sommes un jeune groupe qui n'est lié à aucune institution ou organisation quelconque, nous déclarons sans ambiguité ne rien attendre des appareils culturels officiels et nous reprenons à notre compte l'objectif du mouvement culturel démocratique: pour une Union nationale, démocratique et indépendante des écrivains et pour l'addition de tous les efforts et tendances patriotiques sérieuses sur la scène culturelle égyptienne" (*Ida'a 77* n° 1, juillet 1977). Le manifeste d'Aswat déjà cité ("Rijal li-kull al-'usur," publié à la suite du premier recueil de Muhammad Sulayman), aussi radical politiquement sinon plus, fut selon Ahmad Taha (entretien, 29 août 1998) à l'origine de son arrestation et de celle de Sulayman en janvier 1985, avec un groupe d'intellectuels accusés d'appartenir à une organisation trotskiste clandestine.

[57] Sur ces innovations poétiques, cf. S. Mehrez, "Experimentation and the Institution: The Case of *Idaa 77* and *Aswat*, in F. J. Ghazoul et B. Harlow (eds.), *The View from Within*, Le Caire, American University in Cairo Press, 1994; notamment p. 182-189. Sur l'activité de traduction de ces poètes, cf. R. Jacquemond, "Langues étrangères et traduction dans le champ littéraire égyptien," *Alif* n° 20 (2000), p. 24-25.

[58] Difficultés longuement décrites et analysées dans l'article de S. Mehrez cité *supra*.

[59] R. Sallam, "Bibliyugrafya shu'ara' al-sab'inat fi Misr" (Bibliographie des poètes des années soixante-dix en Egypte), *Alif* n° 11, 1991, p. 158-174.

[60] Il leur consacre au moins cinq articles entre 1984 et 1989 et les présente dans un dossier que leur consacre *al-Karmal*, la revue littéraire dirigée par Mahmud Darwish (n° 14, 1984).

[61] Cette autoreprésentation des poètes de la mouvance Ida'a 77-Aswat en "poètes maudits" est notamment élaborée par R. Sallam dans la "lecture" qu'il donne de la bibliographie qu'il a compilée ("Qira'a fi bibliyugrafya"), *Alif* n° 11, 1991, p. 175-186; elle est largement reprise à son compte par S. Mehrez dans sa présentation des deux groupes ("Experimentation and the Institution," article cité).

[62] Autre "indice de consécration," la même année (1991), la présentation élogieuse, par Ahmad 'Abd al-Mu'ti Hijazi, d'une partie des poètes de cette mouvance dans sa série d'articles publiés sous le titre "Ahfad Shawqi" (cf. *supra*, note 12).

[63] Cf. par exemple un point de vue récent du critique 'Abd al-Qadir al-Qitt (né en 1916), alors rapporteur de la commission de poésie du Conseil supérieur de la Culture: "Ru'ya li-l-shi'r al-'arabi al-mu'asir fi Misr" (Regard sur la poésie arabe contemporaine en Egypte), *Ibda'*, mars 1996,

spécialisée et diverses manifestations littéraires.

[49] Sur ces deux groupes, cf. *Alif* nº 11 (1991), *Poetic Experimentation in Egypt since the Seventies*. Les appellations "génération des années soixante-dix" ou "poètes des années soixante-dix" (*jil al-sab'inat, shu'ara' al-sab'inat*) par lesquelles ces poètes s'autodésignent volontiers suggèrent qu'ils forment à eux seuls *toute* la nouvelle génération. A ce titre, ces appellations sont naturellement récusées par leurs concurrents: ainsi du critique islamiste Hilmi Muhammad al-Qa'ud, auteur de *al-Ward wa-l-haluk, shu'ara' al-sab'inat fi Misr* (*la Rose et l'orobanche, les Poètes des années soixante-dix en Egypte*, Le Caire, Dar al-I'tisam, 1998), présentation de six poètes de la mouvance traditionaliste ("la rose") suivie d'une réfutation virulente des avant-gardes de la mouvance Ida'a 77-Aswat ("l'orobanche").

[50] H. Salim, "Dunquliyyun wa-Adunisiyyun," *al-Kurrasa al-thaqafiyya* nº 2, mars 1980, p. 3-11.

[51] "Rijal li-kull al-'usur" (Des hommes pour tous les temps), manifeste d'Aswat publié à la fin du recueil de Muhammad Sulayman, *A'lan al-farah mawlidah* (La Joie annonce sa naissance), Le Caire, Aswat, s.d. [1980], p. 74-75.

[52] *Ibidem*. Le poème en question est publié dans le volume édité à cette occasion: *Yusuf al-Siba'i fi dhikrah al-ula, 18 fabrayir 1979* (Yusuf al-Siba'i au premier anniversaire de sa disparition, 18 février 1979), Le Caire, GEBO, 1979, p. 443-445.

[53] A. Taha, "Qira'at al-nihaya: Madkhal ila qasa'id al-mawt fi *Awraq al-ghurfa 8* (Une lecture de la fin: les poèmes de la mort dans *Carnets de la chambre 8*), *Ibda'*, octobre 1983, p. 36-44.

[54] Cf. l'émouvant récit de ses années de jeunesse: *Awa'il ziyarat al-dahsha* (Premières visites de l'étonnement), Le Caire, Dar Sharqiyyat, 1997. D'abord instituteur (1956), il passe ensuite une licence de philosophie (1966) et enseigne cette discipline à Kafr al-Shaykh (nord du Delta) jusque vers 1976, puis part travailler plusieurs années en Irak (1977-1983, rédacteur d'une revue culturelle). De retour en Egypte en 1983, il vit depuis dans son village natal (Ramlat al-Anjab, dans le gouvernorat d'al-Minufiyya) et n'a plus d'activité extra-littéraire. Il a publié depuis 1968 une douzaine de recueils de poèmes et plusieurs traductions poétiques.

[55] M. 'A. Matar, "Visite," trad. Jean-Charles Depaule et Catherine Farhi, *Action poétique* nº 124, automne 1991, p. 15. Original: "Ziyara," in *Ruba'iyyat al-farah* (Quatuor de joie) Londres, Riyad al-Rayyis, 1990, p. 98.

[38] *Idem.*, p. 23-30.

[39] F. Juwayda, *al-A'mal al-kamila* (Œuvres [poétiques] complètes), Le Caire, Markaz al-Ahram li-l-tarjama wa-l-nashr, 1996 (5e éd.).

[40] Exemple entre mille, sa tribune intitulée "Avons-nous mal éduqué nos enfants?" dans *al-Ahram*, 23 février 1997, sur le thème "tout fout le camp parce que la jeunesse n'a plus de modèle."

[41] *Al-Ahram*, 10 mai 1998.

[42] *Best-seller* incontesté de la poésie arabe moderne grâce à ses nombreux recueils de poésie élégiaque—le "fleuve d'amour"—Qabbani a eu jusqu'à la fin de sa vie le don de créer l'événement avec des poèmes en forme de manifestes politiques—le "volcan de colère"—versions modernes de la satire classique (*hija'*), depuis son célèbre "Hawamish 'ala daftar al-naksa" (Notes en marge du livre de la défaite) après juin 1967 jusqu'aux récents "Mata yu'linun wafat al-'Arab" (Quand va-t-on annoncer la mort des Arabes?), après la seconde guerre du Golfe, et "al-Muharwilun" (les Gens pressés), attaque virulente contre les élites arabes "pressées" de normaliser les relations avec Israël après les accords d'Oslo (comme au temps de Shawqi, ces deux derniers poèmes furent publiés en première page du quotidien *al-Hayat*).

[43] Il s'en explique dans une interview: *al-Musawwar*, 16 janvier 1995. Juwayda est aussi l'auteur de trois pièces de théâtre en vers bâties sur le principe très conventionnel dans le théâtre égyptien de la "projection politique" (recours à un sujet historique pour critiquer le présent). Fait exceptionnel pour ce genre d'écriture théâtrale, ces trois pièces été représentées dans les théâtres cairotes.

[44] 'A. al-Ruwayni, *Amal Dunqul, al-Janubi* (Amal Dunqul, le Méridional), Le Caire, Dar Su'ad al-Sabbah, 1992: biographie d'Amal Dunqul par sa veuve.

[45] S. al-Bahrawi, *Fi l-bahth 'an lu'lu'at al-mustahil* (A la recherche de la perle de l'impossible), Le Caire, Dar Sharqiyyat, 1995: essai critique sur un poème de Dunqul, suivi d'un entretien avec lui et d'une bibliographie des ouvrages et articles le concernant.

[46] A. Dunqul, *al-A'mal al-kamila* (Œuvres [poétiques] complètes), Le Caire, Maktabat Madbuli, s.d. [1983], p. 83. L'utilisation du personnage de Zarqa' al-Yamama, sorte de pythie de l'Arabie pré-islamique, est caractéristique du projet de revivification du patrimoine arabe à travers la poésie, une des constantes de l'écriture de Dunqul.

[47] *Idem.*, p. 276.

[48] En 1998, le vingt-cinquième anniversaire de sa disparition a été commémoré par de nombreux articles et dossiers dans la presse

et Sara, portent les noms du héros et de l'héroïne de *Sara* (Sarah), 1938, l'unique roman d'al-'Aqqad (d'où son surnom de Abu Hammam).

[24] Six recueils en tout, réunis récemment en deux volumes: *Aghani l-'ashiq al-andalusi* (Chants de l'amant andalou, 1995) et *Zahrat al-nar* (la Fleur du feu, 1998).

[25] Cf. par exemple "al-Shi'r" (la Poésie), in *Aghani l-'ashiq al-andalusi*, p. 69, ou "al-Qaws" (l'Arc) poème dédié à Ahmad 'Abd al-Mu'ti Hijazi, in *Zahrat al-nar*, Le Caire, Maktabat al-Nahda al-misriyya, 1998, p. 8-15.

[26] Nombre de ses poèmes sont présentés comme des *luzumiyyat* (c'est aussi le titre de son second recueil), c'est-à-dire des poèmes où, à la manière de Abu l-'Ala' al-Ma'arri (973-1057), le poète démontre son art en s'imposant une contrainte non obligatoire (*luzum ma la yalzam*), par exemple en étendant la rime aux deux dernières lettres du vers.

[27] Voir dans son *Shu'ara' ma ba'd al-Diwan*, iv, reproduction des articles que lui ont consacré Ahmad 'Abd al-Mu'ti Hijazi (in *Ahfad Shawqi*, p. 117-143) et Walid Munir (né en 1957, poète issu de la mouvance Ida'a 77-Aswat), ou encore un article-hommage de Mahir Shafiq Farid in *al-Ahali*, 8 octobre 1997.

[28] Cf. par exemple "Señor Justo wa-l-bawwab al-ali" (*Aghani l-'ashiq al-andalusi*, p. 35), évocation nostalgique du concierge espagnol qui disparaît un jour, remplacé par un mécanisme électronique.

[29] Présentation de ce poète à partir d'un entretien avec lui (27 mars 1997), et de ses recueils de poèmes.

[30] 'I. al-Ghazali, *Al-Insan wa-l-hirman* (L'Homme et la privation, 1970, nouvelle éd. revue, 1995); *Law naqra' ahdaq al-nas* (Si nous lisions dans les yeux des gens, 1978, rééd. 1996); *Uhaddidu-kum bi-l-sukut* (Je vous menace de me taire, 1994); *Dam' fi rimal* (Larmes sur sables, 1995). Tous édités à compte d'auteur à al-Mansura.

[31] Préface à la nouvelle édition d'*Al-Insan wa-l-hirman* (1995), p. 8.

[32] Entretien, 27 mars 1997.

[33] *Dam' fi rimal*, p. 48.

[34] *Uhaddidu-kum bi-l-sukut*, p. 105.

[35] S. Kh. Jayyusi, "Modernist Poetry in Arabic," p. 138.

[36] Plus précisément, ils renouaient avec leurs premières amours, puisque tous deux ont écrit leurs premiers poèmes sous l'influence du romantisme, avant de passer au vers libre et aux thèmes réalistes de leurs premiers recueils: cf. interview de Hijazi in *al-Adab*, février 1979, p. 4-10, et S. 'Abd al-Sabur, *Hayati fi l-shi'r* (Ma vie en poésie), Le Caire, GEBO, 1995 (rééd.), p. 44-70.

[37] Le Caire, Dar al-Shuruq, 1991 (1ère éd. Dar al-Ma'arif, 1968).

[13] *Ahfad Shawqi*, p. 118.

[14] *Mu'jam al-Babtin li-l-shu'ara' al-'arab al-mu'asirin*, Koweït, Fondation du prix 'Abd al-'Aziz ibn Sa'ud al-Babtin pour la création poétique, 1995, 6 vols.

[15] Cf. R. Jacquemond, *Le Champ littéraire égyptien depuis 1967*, chapitre II, p. 147-148.

[16] Son premier recueil fut édité en 1932 par le groupe Apollo. A noter qu'à l'instar d'autres poètes de sa génération (Ibrahim Naji par exemple), c'était aussi un auteur de prose de fiction, dualité qu'on ne trouvera plus dans les générations suivantes.

[17] Cité par R. N. [Raja' al-Naqqash] in *al-Adab*, décembre 1962, p. 71.

[18] Bon aperçu de la scène poétique à l'époque dans un article de Louis 'Awad intitulé, comme il se doit, "La poésie est-elle en crise?" (*al-Ahram*, 31 août 1979).

[19] Mahmud Tawfiq, "Najmat al-shimal" (l'Etoile du nord), poème publié dans la page littéraire du supplément du vendredi d'*al-Ahram* (20 septembre 1997), qui publie chaque semaine un "poème de circonstance" de la même eau.

[20] Ses principaux représentants actuels sont très âgés: Kamil Amin (né en 1915), auteur d'épopées poétiques-fleuves sur la biographie du Prophète, l'histoire arabo-islamique, les guerres israélo-arabes, etc., et Muhammad al-Tuhami (né en 1920).

[21] Chantée par des *munshid*-s dont certains jouissent d'une immense popularité, mais rarement imprimée, cette forme de poésie est très vivante, même si ses auteurs sont inconnus du public et totalement ignorés par leurs confrères (pour une présentation d'ensemble, cf. Michael Frishkopf, "La voix du poète: *Tarab* et poésie dans le chant mystique soufi," *Egypte/Monde arabe* n° 25, 1er trimestre 1996, p. 85-117).

[22] Cette présentation de 'A. L. 'Abd al-Halim (Abu Hammam) s'appuie sur son étude *Shu'ara' ma ba'd al-Diwan* (les Poètes de l'après-Diwan), dont le tome IV (Le Caire, Maktabat al-Nahda al-misriyya, 1995) est très narcissiquement consacré à Muhammad Khalifa al-Tunisi (1915-1988), le poète-docteur qui l'a présenté à al-'Aqqad, et surtout à lui-même (p. 119-361: présentation autobiographique, reproduction d'une série d'articles et d'études d'autres critiques et poètes sur sa poésie, et anthologie personnelle).

[23] Sa thèse doctorale (1983) est intitulée *Estudio comparativo de la obra poética de al-'Aqqad y de Miguel de Unamuno*. A son retour d'Espagne, il dirige l'association littéraire al-'Aqqad, et ses deux enfants, Hammam

culture égyptienne, notamment du fait de la place particulière qu'y tient l'oralité, dans ses formes traditionnelles et modernes, n'est pas près d'abandonner sa poésie et ses poètes.

Notes

* Cet article reprend sous une forme légèrement revue une partie (p. 382-413) du chapitre VI de ma thèse de doctorat, *Le Champ littéraire égyptien depuis 1967*, Université de Provence, 1999.

[1] A. Amin, "l'Evolution de la littérature égyptienne moderne," *La Revue du Caire*, n° spécial *Cinquante ans de littérature égyptienne*, février 1953, p. 24-25.

[2] 'A. Wazin, "Ard al-kharab," *al-Hayat*, 23 juillet 1998. Sauf indication contraire, toutes les traductions de l'arabe sont de l'auteur.

[3] H. Dawud, *al-Hayat*, 18 mars 1998.

[4] 'A.L. 'Abd al-Halim, "Khusuf al-shi'r" (l'Eclipse de la poésie), *al-Hilal*, mai 1997, p. 40-45.

[5] H. Salim, "Ta'addud Rayyan wa-hiyaduh" (Pluralité et neutralité selon [Amjad] Rayyan), *Adab wa-naqd*, juillet 1998, p. 148.

[6] P. Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 76.

[7] S. Kh. Jayyusi, "Modernist Poetry in Arabic," in M. M. Badawi (ed.), *The Cambridge History of Modern Arabic Literature*, Cambridge, The Cambridge University Press, 1992, p. 138.

[8] M. F. Abu Sa'da, "Su'al al-shi'r" (la Question de la poésie), in Sh. Ibrahim (dir.), *Azmat al-shi'r fi Misr, Dirasat wa-shahadat* (la Crise de la poésie en Egypte, Etudes et témoignages), Le Caire, al-Hay'a al-'Amma li-Qusur al-Thaqafa, 1996, p. 257.

[9] *Idem.*, p. 256-257.

[10] I. Dawud, *al-Ahram al-'arabi*, 5 avril 1997.

[11] Ainsi, dans les trois chapitres de M.M. Badawi (ed.), *The Cambridge History of Modern Arabic Literature* consacrés à la poésie, deux portent sur les néo-classiques et les romantiques traités (par S. Somekh et R. C. Ostle) comme des écoles historiques, et le troisième sur la "poésie moderniste" (S. Kh. Jayyusi), créant ainsi une équivalence implicite entre poésie contemporaine et poésie moderniste qui évacue la création contemporaine en vers traditionnel.

[12] *Ahfad Shawqi* (Les petits-enfants de Shawqi), série d'articles publiés dans *al-Ahram* en 1991, repris ensuite dans un volume (Djeddah, Manshurat al-Khazindar, 1992).

bilisation politique et idéologique des “masses.”[91] Le contre-exemple de Fu'ad Haddad tend à invalider cette explication: à la différence des cinq poètes cités ci-dessus, il est toujours demeuré à l'écart des circuits institutionnels ou commerciaux de la poésie alimentaire, et c'est sans doute grâce à cela qu'il a pu continuer de produire de la “poésie pure” et d'innover jusqu'à la fin de sa vie. De tous les “grands” poètes dialectaux égyptiens, c'est le plus prolixe: aux seize recueils publiés de son vivant, entre 1952 et 1985, sont venus s'ajouter neuf autres, écrits dans ses dernières années et publiés après sa mort par son fils Amin Haddad[92]—lui aussi poète d'expression dialectale, comme d'ailleurs Baha' Jahin, le fils de Salah. Production très riche et diverse, qu'on ne saurait réduire aux poèmes très directement engagés de ses années militantes ou au célèbre *al-Misahharati* (1964)[93]—seul connu du grand public car repris chaque mois de Ramadan à la radio et/ou à la télévision—et qui à ce jour n'a fait l'objet d'aucune lecture académique approfondie. La poésie dialectale moderne reste dans son ensemble méconnue par la critique, et le premier de ses maîtres est aussi le plus méconnu.

5. Conclusion

Cet aperçu rapide de la situation du champ poétique donne une idée de sa vitalité et relativise le diagnostic de “crise.” Dans les années 1990, la production poétique n'a jamais été aussi importante quantitativement: d'après nos sondages dans *Nashrat al-ida'*, le bulletin du dépôt légal, il se publie chaque année en Egypte au bas mot 200 à 300 recueils de poésie, beaucoup plus si l'on y ajoute tous ceux qui ne respectent pas l'obligation du dépôt légal. La poésie a encore dans la presse écrite généraliste, égyptienne et arabe, une place qu'elle n'a plus depuis longtemps dans la presse française par exemple, et des poètes-vedettes comme Hijazi et al-Abnudi attirent encore des centaines, voire des milliers d'auditeurs lorsqu'ils se produisent à la Foire du livre du Caire. Certes, la poésie n'est plus le lieu d'exercice d'un magistère social et politique qu'elle fut encore jusque dans les années soixante, voire dans les premières années soixante-dix, mais après tout, on peut dire la même chose de la fiction et du théâtre. Certes enfin, le champ littéraire égyptien (et arabe), du fait de sa position dominée, subit l'évolution générale du champ littéraire international où le roman s'est imposé comme le genre-roi; mais il ne la reproduit pas à l'identique, et l'on peut penser que la

exceptions près, la plupart des critiques reconnus continuent d'ignorer le corpus poétique dialectal: le contraste est frappant entre la réputation dont jouissent, au sein même de la critique légitime, des poètes comme Jahin, Haddad, al-Abnudi, etc., objets d'hommages réguliers et de mentions élogieuses, et la rareté et la pauvreté des articles et ouvrages académiques analysant leur production.

Cette double méconnaissance persistante, de la critique légitime et de l'institution officielle, contribue négativement à façonner les carrières littéraires des poètes d'expression dialectale: ils accèdent difficilement aux formes de consécration (prix, sinécures, positions de pouvoir dans l'appareil culturel et médiatique, etc.) offertes aux poètes et écrivains de l'establishment ou de l'avant-garde consacrée. Mais d'autre part, ils ont accès à d'autres ressources, beaucoup plus abondantes, celles du florissant marché de la chanson: chanson "commerciale" pour le marché privé et "patriotique" pour l'Etat égyptien (et à l'occasion pour d'autres Etats arabes), chansons destinées aux génériques des feuilletons radiophoniques et télévisés ou aux films et pièces de théâtre qui, dans leur très grande majorité, comptent des passages musicaux, etc. L'opposition entre "poésie pure" et "poésie de circonstance" déjà analysée chez les poètes d'expression *fusha* prend ainsi une forme particulièrement aiguë chez les poètes du dialecte et donne un tour particulier à leurs trajectoires. La poésie alimentaire contamine la poésie pure et finit par la tuer purement et simplement, même chez les plus talentueux. Il fallait à la fois le génie de Salah Jahin et son aveuglement politique pour écrire, exactement en même temps, certains de ses poèmes les plus purs (les célèbres "quatrains," *Ruba'iyyat*, 1963) et les chansons les plus mièvres à la gloire de Nasser ("Une photo, une photo, on veut tous être pris en photo sous la bannière victorieuse.")[89] Sa contribution à la poésie dialectale s'arrête d'ailleurs pratiquement en 1967 alors qu'il continue jusqu'à sa disparition (1986) d'écrire des chansons et de donner sa caricature quotidienne à *al-Ahram*; de même, la production poétique d'al-Abnudi et Sayyid Hijab se banalise ou se routinise quelque peu dans les années soixante-dix et se fait ensuite de plus en plus rare, tout comme celles de Fu'ad Qa'ud (né en 1936), lui aussi lancé par Salah Jahin dans *Sabah al-khayr* vers 1960, ou, dans un autre registre, Ahmad Fu'ad Najm.[90] Les critiques et les poètes eux-mêmes donnent volontiers à ce tarissement de l'inspiration une explication politique: le flux et le reflux de la poésie dialectale des années cinquante à aujourd'hui serait lié au flux et au reflux de la mo-

partir de *Sayyad wa-ginniyya*, qui influença profondément les "générations" suivantes de poètes d'expression dialectale, on peut dire que rien, à part le recours à une *'ammiyya* elle-même très diverse (tantôt recherchée et mêlée de tournures ou vocables inusités dans la langue parlée, tantôt au contraire extrêmement "terre à terre"), ne distingue la poésie dialectale du mouvement général de l'avant-garde poétique: des suivants immédiats de Hijab et al-Abnudi comme le petit groupe des poètes de *'ammiyya*-militants des Ecrivains de demain (Muhammad Sayf [né en 1946], Najib Shihab al-Din [né en 1944], Usama al-Ghazuli [né en 1945], Zayn al-'Abidin Fu'ad, etc.), malheureusement perdus pour la poésie par leur engagement politique,[87] à Majid Yusuf, le seul poète d'expression dialectale d'Ida'a 77, qui publia dans la revue homonyme des textes aussi "hermétiques" et défendit la même esthétique "moderniste" que les autres membres du groupe,[88] aux jeunes adeptes actuels du "poème dialectal en prose" (*qasidat al-nathr al-'ammiyya*); enfin, de même que leur production a les mêmes références esthétiques que celles de leurs pairs d'expression *fusha*, les luttes symboliques inter- et intra-générationnelles entre ces poètes se déroulent exactement dans les mêmes termes.

Cet abondant corpus est donc indissociable du mouvement général de la poésie égyptienne depuis quatre décennies au moins, et devrait donc être traité comme tel. Mais—c'est en cela que Jahin et Haddad ont perdu leur pari—ce corpus est demeuré jusqu'à aujourd'hui peu reconnu par l'institution officielle et peu étudié par la critique légitime. Ainsi, la majorité des intervenants au colloque "Bayram al-Tunisi et les questions de la poésie dialectale" (23-26 mars 1993), organisé par le Conseil supérieur de la Culture à l'occasion du centenaire de la naissance de Bayram) étaient des folkloristes, spécialistes de littérature populaire, et non des critiques littéraires ordinaires de la poésie, et ses actes n'ont pas été publiés, à la différence de ceux du Festival de la poésie arabe de 1996 (exclusivement consacré à la poésie *fusha*) qui ont alimenté trois livraisons de *Fusul* (été et automne 1996 et été 1997), où l'on ne trouve aucun article sur la poésie dialectale. La revue *al-Shi'r*, pourtant dirigée par un excellent connaisseur et défenseur de la poésie dialectale, l'écrivain Khayri Shalabi, n'en publie jamais, pas davantage que *Ibda'*; en 1993, la GEBO, accédant à une vieille revendication, a fini par lui consacrer entièrement une nouvelle revue, *Ibn 'Arus*, qui n'a publié que trois maigres numéros. A quelques

avocat passé à la magistrature et le petit-fils d'Ahmad Hilmi, un des leaders du Parti National; sa mère est professeur d'anglais; étudiant au Caire (1947-1952) en droit et aux beaux-arts (il n'a pas réussi à trancher entre son inclination artistique et les vœux familiaux), il commence à travailler dans la presse et abandonne bientôt ses études. Haddad, né au Caire dans une famille de la grande bourgeoisie d'origine levantine, parfait bilingue (sa mère est française et il a étudié au lycée français du Caire), rompt ensuite avec son milieu pour se consacrer au militantisme dans le mouvement communiste. Jahin et lui débutent ensemble dans les dernières années du régime monarchique et les premières années de la révolution en introduisant dans l'expression dialectale un imaginaire politique et esthétique jusque là ignoré d'elle.[86]

Quand Jahin impose avec succès, au tournant des années soixante, l'expression de "poésie dialectale" (*shi'r 'ammi*), il vise clairement à imposer la poésie dialectale comme poésie tout court, à lui faire une place à côté et non plus en dessous de la poésie *fusha*: pari justifié, mais qui ne sera que partiellement gagné. Pari justifié dans la mesure où cette poésie, comme le remarquait al-Ahwani, se développe désormais de conserve avec la poésie *fusha* et n'a plus guère de rapports avec un "folklore" ou une "littérature populaire." Les innovations des "pionniers" Jahin et Haddad sont développées par la "seconde vague," celle des années soixante, avec notamment 'Abd al-Rahman al-Abnudi (né en 1938) et Sayyid Hijab (né en 1940), au profil typiquement "soixantiste" (*sittini*): ce sont deux "provinciaux" montés au Caire (al-Abnudi vient de Qina, principale ville de Haute-Egypte entre Asyut et Aswan, Hijab d'al-Matariyya, petite ville au bord du lac d'al-Manzala, au nord-est du Delta), issus du même milieu social, l'élite lettrée des couches populaires, un milieu économiquement défavorisé mais avec un certain capital culturel (leurs pères sont des lettrés de culture religieuse, poètes à leurs heures); au Caire, ils rencontrent Salah Jahin qui leur ouvre la page de poésie dialectale qu'il a lancée dans l'hebdomadaire *Sabah al-khayr* et patronne Dar Ibn 'Arus, éphémère maison d'édition qui publie notamment les premiers recueils d'al-Abnudi: *al-Ard wa-l-'ayal* (la Terre et les gamins, 1964) et Sayyid Hijab: *Sayyad wa-ginniyya* (Un Pêcheur et une sirène, 1966); chacun à sa manière, ils approfondissent les innovations engagées par Jahin et Haddad en donnant une dimension dramatique, voire épique au poème dialectal et en rapprochant davantage son esthétique de celle du poème *fusha*. A

recueil précédent, qui l'a "posée" dans le champ).

4. La poésie d'expression dialectale

On ne peut clore ce tableau de la scène poétique égyptienne contemporaine sans évoquer la poésie en langue vernaculaire, qu'il aurait en fait fallu intégrer dans la présentation précédente au lieu de la traiter à part, tant il est vrai qu'elle a connu, dans le dernier demi-siècle,[80] une évolution identique à celle de la poésie en langue "pure" (*fusha*). Dans les premières années cinquante, au même moment où cette dernière rompait avec le vers classique, l'expression dialectale s'émancipait elle aussi de ses cadres traditionnels et en particulier du *zajal*, poésie dialectale soumise elle aussi au mètre et à la rime.[81] L'appellation même de "poésie dialectale" (*shi'r 'ammi, shi'r al-'ammiyya*) date précisément de ce moment: ce qu'on a commencé à appeler ainsi à partir de Salah Jahin (1930-1986) et Fu'ad Haddad (1927-1985) était une poésie qui rompait avec le cadre du *zajal*.[82] De même que le triomphe de la "poésie libre" n'a pas fait disparaître la poésie de forme classique, celui de la "poésie dialectale" n'a pas fait disparaître le *zajal* qui a continué d'être pratiqué dans les milieux hostiles ou à l'écart de l'innovation. Par exemple, le futur héraut de la poésie dialectale contestataire (dans les années 1967-73 surtout) Ahmad Fu'ad Najm (né en 1929) débute en 1964 avec un recueil de *zajal*-s[83] avant de s'en libérer lorsqu'il découvre la nouvelle poésie dialectale. Aujourd'hui, les traditionalistes réunis dans la "Ligue des poètes de *zajal*" (*Rabitat al-zajjalin*) continuent de défendre cette forme traditionnelle; elle semble cependant condamnée à disparaître à plus ou moins brève échéance car à la différence de la poésie *fusha* de forme classique, elle n'a aucun support institutionnel (scolaire et universitaire) et a perdu ses débouchés dans la chanson et dans la presse.[84]

Dans un de ses derniers articles, l'hispanisant et spécialiste de la poésie d'*al-Andalus* 'Abd al-'Aziz al-Ahwani (1915-1980) invitait les historiens de la poésie à se pencher sur cette énigme—la rupture brutale entre la tradition du *zajal* et la poésie dialectale moderne—et soulignait que cette dernière devait plus à la poésie moderne *fusha* qu'à l'ancien *zajal*.[85] Cette rupture fut sans doute facilitée par le fait que ce dernier n'était soutenu par aucune institution, et aussi par la position sociale des initiateurs du *shi'r 'ammi*: S. Jahin et F. Haddad sont tous deux issus de la bourgeoisie cairote. Jahin est le fils d'un

sur des trottoirs plus lisses que ceux du tiers-monde
et qu'il se détruit bien mieux
On a passé des mois à l'envier et à souhaiter
qu'ils nous expulsent vers une autre capitale. (p. 74)]

Très logiquement, ces années de formation au sein du groupe de pairs—

كان علينا أن نجلس هناك أربع سنواتٍ
فقرأنا سمير أمين
وحاولنا تمصير هنري ميلر
أما كونديرا فقد غيَّر تبريراتنا للخيانة.

[Il a fallu nous asseoir là quatre ans
On a lu Samir Amin
tenté d'égyptianiser Henry Miller
et Kundera a changé nos justifications de la trahison. (p. 73)]

—s'achèvent par l'émancipation de la narratrice par rapport au groupe:

لم يبق أمامنا غير مقابر الإمام
جلسنا فيها سنة أخرى
نشم رائحة الجوافة
وعندما قررت أن أتركهم جميعاً
أن أمشي وحدي
كنت قد بلغت الثلاثين.

[Il ne nous restait plus que le cimetière de l'Imam
On s'y est assis une autre année
à sentir l'odeur de la goyave
Et quand j'ai décidé de les laisser tous
de marcher seule
j'avais trente ans. (p. 78)]

Le poème fait ainsi écho à la prise de distance de son auteur par rapport au groupe de pairs (en gros, le groupe *al-Jarad*) à partir du moment où elle a accédé à une certaine notoriété individuelle (ce passage du cap de la trentaine suit d'un an la publication de son

[Là, on rencontré un martyr contrarié
on l'a rassuré: il était bien vivant,
il pouvait gagner sa croûte s'il voulait
D'ailleurs, il n'y avait jamais eu de bataille. (p. 77)]

ou encore vis-à-vis de la religion:

لم نرتبك عندما نفدت نقودنا
فقد أصبح أحدنا صوفياً
وبعد دعاء قصير
انفجر تحت أقدامنا - والله - بئر من البيرة

[On ne s'est pas affolés quand on a eu les poches vides
Un des nôtres était devenu soufi
et après une courte invocation
a jailli sous nos pieds—je vous jure—un puits de bière (p. 75)]

Comme on le voit avec ce dernier extrait, l'ironie fait d'autant plus mouche que personne n'y échappe, ni les autres, ni son groupe d'amis, ni le poète elle-même. Rejeté par ou rejetant son environnement social, le groupe rêve d'autres capitales, mais ce rêve lui-même n'en est pas un, il sait qu'il n'y a point de salut ni ici, ni ailleurs:

واستلمنا هناك،
رسالة من صديق يعيش في باريس
يخبرنا أنه اكتشف داخله
شخصاً آخر لم يتعود عليه
وأنه - يومياً - يجر تعاسته خلفه
على أرصفة أكثر نعومة من أرصفة العالم الثالث،
ويتحطم بشكل أفضل
فحقدنا عليه عدة شهور
وتمنينا أن يطردونا إلى عاصمة أخرى.

[Là, on a reçu
une lettre d'un ami qui vit à Paris
il nous disait qu'il a découvert en lui
une autre personne, à laquelle il ne s'habitue pas
qu'il traîne chaque jour sa misère derrière lui

de soi et du monde, et un “exode” du centre vers la périphérie. Comme on le voit avec ces derniers extraits, l’ironie constitue le principal procédé au moyen duquel Iman Mirsal exprime sa mise à distance par et sa prise de distance vis-à-vis du pouvoir, de la culture et de l’idéologie dominantes. Ironie qui s’exprime tous azimuts: vis-à-vis de la “culture officielle” dès l’ouverture du poème:

نعم،
بابيونة القائد
التي تشبه سهماً يشير إلى جهتين مختلفتين
كانت مرهقة

[Oui,
le nœud papillon du chef
– On aurait dit une flèche pointant
dans deux directions divergentes—
était bien fatigué (p. 71)],

et plus loin vis-à-vis des emblèmes et symboles de l’identité nationale:

لا، في الواقع كان الجو مكتوماً
كأنك في ثكنة عسكرية، مضطر لترديد النشيد الوطني

[Non, en fait l’ambiance était étouffante
comme si vous étiez dans une caserne obligé de répéter
l’hymne national (p. 72)]
. . . .

تهت عنهم وسط موكب من الجمال
يخرج من الجامعة العربية

[Je les ai perdus au milieu d’un troupeau de chameaux
qui sortaient de la Ligue arabe (p. 73)]
. . . .

حيث قابلنا شهيداً منزعجاً
وطمأناه أنه حي ..
ويمكن أن يسترزق إذا أراد
ثم إنه لم تكن هناك معركة أصلاً.

"éducation sentimentale."

Il faudrait lire ce poème en ayant sous les yeux une carte du Caire, et plus précisément du centre-ville où se focalise l'essentiel de la vie culturelle et littéraire de la capitale. Au lieu de partir de la périphérie pour rejoindre le cœur de la "république des lettres," comme on pourrait s'y attendre, l'itinéraire présenté par le poème est exactement inverse: la *shilla* (le narrateur utilise le plus souvent le "nous") part du nouvel Opéra du Caire, sur l'île de Zamalek, emblème et vitrine de la nouvelle culture officielle, traverse le pont et s'arrête au "bar du centre-ville," puis passe ensuite à la vieille ville islamique (la "rue al-Mu'izz," i.e. la rue al-Mu'izz li-Din illah, qui traverse de part en part le Caire fatimide) et son périple s'achève aux "tombeaux de l'Imam," c'est-à-dire dans les cimetières situés à l'est et au sud de la ville fatimide. Le parcours initiatique est ainsi une remontée dans le temps et dans l'histoire, mais la recherche de soi n'a rien d'une recherche identitaire. Le groupe ne quitte chacune de ses "stations" que parce qu'il en est chassé: ils fuient en courant le bar du centre ville quand

صرخ مثقف مخضرم في صديقه:
(عندما أتحدث عن الديمقراطية
تخرس خالص)

[un intellectuel entre deux âges cria après son ami
"Quand je parle de démocratie,
tu la fermes et tu t'écrases" (p. 76)]

puis il fuient pareillement la rue al-Mu'izz où on les prend pour des touristes,

حتى أن بائع التوابل سار خلفنا
وهو يردد: والنبي stop
والنبي wait

[au point qu'un vendeur d'épices se mit à nous suivre
en répétant: *wa-nnabi stop*
wa-nnabi wait (p. 77)]

Le parcours décrit dans le poème a donc un double sens, c'est à la fois un "parcours initiatique," une progression dans la connaisance

marxiste et qui publient une "revue non périodique" politico-littéraire, *Bint al-ard* (la Fille de la terre), où elle publie ses premiers poèmes, fidèles au cadre de la "poésie de pied." Après sa licence, elle vient au Caire poursuivre ses études au département d'arabe de l'université du Caire. Dans la capitale, elle se lie avec les jeunes poètes qui formeront vers 1994 le groupe *al-Jarad* (les Sauterelles), et fait l'expérience, pendant près de dix ans, de la sociabilité de type "bohème" littéraire. Après avoir soutenu (avril 1998) un magister, sous la direction de Gabir Asfour, sur les références soufies dans la poésie d'Adonis, elle suit son époux, jeune ethno-musicologue américain qui a passé plusieurs années en Egypte, au Canada.

La poésie d'Iman Mirsal s'est débarrassée de tout ce qui définit ordinairement la poésie—le pied, le rythme, les figures rhétoriques du *majaz*—ainsi que des épanchements lyriques qui encombrent généralement la production des jeunes poètes. Pour autant, ses textes frappent par un sens très juste de l'ouverture (*bawh*) sur l'être intime. C'est sur ce genre de terrain que continuent de s'opposer écritures "féminine" et "masculine": en vertu de la répartition traditionnelle des rôles (aux hommes le public, l'extérieur, aux femmes le privé, l'intérieur), les femmes sont plus à l'aise que les hommes dans une esthétique qui revalorise le privé au détriment du public, l'introspection et les "petites choses de la vie." Iman Mirsal excelle dans l'évocation de l'amour, du manque, de la nostalgie à partir de descriptions concrètes, dans une langue simple, voire ordinaire, mais qui évite soigneusement le lexique poétique éculé.

"Al-'Ataba" (le Seuil), un poème de son troisième recueil, *al-Mashy atwal waqt mumkin*[79] (Marcher le plus longtemps possible), peut être lu comme une sorte de concentré de *Bildungsroman*, un condensé de l'expérience littéraire de la "génération des années quatre-vingt-dix" où, à l'instar de Flaubert dans l'*Education sentimentale*, le poète "objective" sa position dans le champ littéraire. En treize strophes d'inégale longueur, c'est une évocation des nuits de "bohème" (*sa'laka*), de "zone" (*siya'a*), d'une bande (*shilla*) d'apprentis-poètes dans Le Caire, sous la forme d'une suite de "stations," sorte de parcours initiatique à travers la ville, au cours duquel la narratrice exprime sa maturation progressive. Au fil du poème, la nuit précisément déterminée au départ devient métaphore de toutes les nuits passées des années durant à arpenter la ville—on peut interpréter à partir de ce poème le titre du recueil, "Marcher le plus longtemps possible," comme une expression métaphorique de cette

On retrouve là un autre trait caractéristique de la poésie de Ramadan, qui le distingue dans le groupe de ses pairs: qu'elle reste fidèle au cadre du pied ou qu'elle s'en libère dans des passages ou des poèmes entiers de "prose" (*nathr*), elle accorde une importance particulière à la voix et à l'oralité et gagne à être écoutée. Un peu à la manière de Muhammad 'Afifi Matar, poète hermétique capable d'envoûter un auditoire qui avouera ne saisir que des bribes de sens de ce qu'il entend, la poésie de 'Abd al-Mun'im Ramadan, servie par la voix chaude de son auteur, "passe" remarquablement à l'oral.

On peut aussi partir d'une comparaison avec Matar pour conclure cette présentation de notre poète: tous deux ont des manières poétiques assez comparables qui les condamnent, en dépit de leur talent en matière de déclamation (*ilqa'*), à rester des poètes d'élite, accessibles à un cercle très restreint de pairs et de critiques. Mais alors que cette manière s'exprime chez Matar dans une thématique hautement valorisée par le champ légitime—pour dire les choses (trop) vite, une thématique identitaire—elle s'accompagne chez Ramadan d'un rapport plus problématique à sa communauté de référence. Dans l'état actuel du champ, se démarquer des normes et valeurs reconnues par le groupe des pairs est symboliquement payant jusqu'à un certain point, mais contre-productif au delà. Jusqu'où peut-on aller trop loin? Sur ce plan aussi, 'Abd al-Mun'im Ramadan est—pour reprendre le titre de son second recueil—"au-dessus du précipice."

A bien des égards, Iman Mirsal représente une sorte d'anti-Ramadan. Fait très exceptionnel pour ce genre de production—de la poésie, et qui plus est de cette "poésie de prose" que tant de critiques et de poètes jugent hérétique—son second recueil, *Mamarr mu'tim yasluh li-ta'allum al-raqs* (Un passage obscur où l'on peut apprendre à danser), publié en 1995 par Dar Sharqiyyat, l'éditeur fétiche de l'avant-garde *tis'iniyya*, fut épuisé en moins de deux ans. Tout aussi exceptionnelle est la trajectoire sociale d'Iman Mirsal qui est peut-être la première femme d'origine modeste—et qui plus est provinciale—à s'imposer dans l'avant-garde poétique. Née dans un village du nord-est du Delta d'un père instituteur, son enfance est marquée par la perte précoce de sa mère. Elle décrit son milieu familial comme "indifférent à la culture" (au sens de la "haute" culture). Son acculturation littéraire est intimement liée à sa socialisation politique: à la faculté des lettres d'al-Mansura (1988), elle intègre un petit cercle d'étudiantes engagées dans un groupuscule

érotiques—le thème le plus fréquent dans la poésie de Ramadan, mais ici l'érotisme reste discret, à peine suggéré derrière un ton lyrique:

وكان أن اكتشفت أن أولاً يستيقظ الخوف
بسبب الليل النائم في حضني
وبسبب أظافر أليسا بن لولو
وبسبب اكتمالي خلف عيون البرج
وبسبب ليلى مراد

[et je découvris que d'abord se réveille la peur
à cause de la nuit endormie dans mes bras
à cause des ongles d'Elissa Ben Loulou
à cause de ma plénitude derrière les yeux de la tour
à cause de Leïla Mourad]

Puis le ton se fait ironique dans les vers suivants ("à cause de la rivière du désir où but Judith/elle se trouva très mariée/et très seule/et se mit à chanter sur le balcon"), etc. Bref, le poète ne cesse de dérouter le lecteur par ces changements de registres successifs, par des références culturelles hétéroclites, tantôt étrangères (après l'Ancien Testament au début, la "chanson" de Judith parle du yiddish, de Hanna Arendt, du napalm, du valium...), tantôt familières (Leïla Mourad). Mais l'unité rythmique du poème et sa forme "narrative" sont préservées par la succession de séries de vers qui commencent par le même mot, réitérée jusqu'à la fin et qui produit une scansion comparable à celle de la rime (absente)—mais le dernier "vers" est une longue phrase d'un seul jet:

عندما اكتشفت بقعة في حزني عضتها العاشقات
عندما اطلعت على سفر الخروج القادم وفرحتُ الفرح كله الذي لم يفرحه الرب، أكلت التمر كله الذي لم يأكله الرب ونمت النوم كله الذي يسعى بعيداً في اتجاه أرضٍ خلف الماء.

[Quand j'ai découvert, dans ma tristesse, une tache que les amantes ont mordue
Quand j'ai lu dans le Livre de l'Exode à venir et éprouvé toute la joie que n'a pas éprouvée le Seigneur, j'ai mangé tous les fruits que n'a pas mangés le Seigneur et dormi tout le sommeil qui s'en va au loin, vers une terre derrière l'eau.]

parution). En voie de consécration, il continue de cultiver ce goût pour la provocation. Ainsi, lorsque nous lui demandons de nous indiquer un texte représentatif de sa production récente, il choisit, dans son dernier recueil—significativement intitulé "l'Intrus"—un poème intitulé "al-'Ashiqat" (les Amantes),[77] évocation de rencontres avec des femmes juives. Dans le contexte actuel de crispation "anti-normalisatrice," pour ne pas dire plus, de l'intelligentsia arabe, il va délibérément à contre-courant d'une manière propre à attirer sur lui les foudres des gardiens du temple nationaliste et à nourrir les accusations "d'adonisme" de ses pairs-concurrents.

Au-delà de ce côté polémique, ce poème est assez caractéristique de la manière de Ramadan. En avançant dans sa lecture, on en retrouve les principaux traits. Il s'ouvre sur une série de sept vers introduits par ("quand"), qui mettent en place une "histoire" (*hikaya*): Ramadan est un poète conteur (*hakka'*) qui aime à se présenter comme un "romancier frustré." Après six vers qui évoquent dans une ambiance mythique des femmes de l'Ancien Testament, le septième introduit le narrateur et nous bascule dans un contemporain où font irruption de manière très surréaliste les personnages bibliques: autre procédé typique de Ramadan, qui consiste à multiplier les "changements brutaux de vitesse poétique":[78]

عندما شهدت استر على أحزانها
عندما سقطت أتالي في حب الوَقت
(...)
عندما غسلت كاثرين قلبي بماءٍ بارد
وكان سائق التاكسي هو داود
وكان زكريا في المحراب
كانت المزامير في أيدي الطيارين تَحصد الريح

[Quand Esther témoigna contre ses chagrins
Quand Athalie tomba amoureuse du temps
[...]
Quand Catherine me lava le cœur d'eau fraîche
Le chauffeur de taxi était David
et Zacharie était dans le sanctuaire
Les psaumes entre les mains des pilotes récoltaient le vent]

Nouveau "changement de vites:e" trois vers plus loin, où commence cette fois un passage lyrique aux connotations

"institutionnelle" (nommé dans une commission du Conseil supérieur de la Culture, il en a rapidement démissionné), tout en tissant un réseau dense de relations personnelles et professionnelles dans l'élite littéraire arabe (il entretient notamment une relation privilégiée avec Adonis).[73]

Comment Ramadan en est-il arrivé à cette position particulière? Sa trajectoire initiale ne le distingue guère de ses pairs de la mouvance Ida'a 77-Aswat. Né en 1951 dans un quartier périphérique du Caire, de parents d'origine rurale émigrés dans la capitale (son père est un employé subalterne), il grandit dans un univers social qu'il décrit comme mi-rural, mi-urbain, imprégné de culture religieuse. Adolescent, il commence à écrire de la poésie de forme traditionnelle, jusqu'au jour où un camarade, poète amateur lui aussi, le convainc d'abandonner le *'amud* pour la "poésie de pied." L'année où il intègre la faculté de commerce de 'Ayn Shams (1971) marque aussi son entrée dans le champ poétique: il apporte un cahier manuscrit de ses poèmes à Ahmad 'Abd al-Mu'ti Hijazi, qui tient alors une page littéraire dans *Ruz al-Yusuf* et le mentionne élogieusement quelques semaines plus tard dans un article sur les "jeunes poètes."[74] Sa maturation poétique sera lente (neuf ans entre les poèmes soumis à Hijazi et le premier recueil publié en 1980), comme d'ailleurs la plupart de ses futurs pairs d'Ida'a 77 et Aswat, et au contraire des "pionniers de la poésie libre." Autant sinon plus que par le contexte peu propice des années soixante-dix, cette lenteur peut être expliquée par l'évolution du champ poétique. Dans les années 1952-55, 'Abd al-Sabur, Hijazi et leurs pairs rompaient avec des modèles poétiques qui leur avaient été inculqués à l'école et à l'université; dans les années 1970, Ramadan et ses jeunes pairs ont dû assimiler "sur le tas," hors du système éducatif, toute l'histoire du champ poétique arabe depuis vingt ans avant d'arriver aux positions avant-gardistes et expérimentalistes qui seront les leurs à la fin de la décennie.

Issu de la frange la plus radicale de la mouvance Ida'a 77-Aswat, Ramadan cultive un goût pour la provocation et un anticonformisme qui ont contribué, par "effet de scandale," à asseoir sa notoriété: deux poèmes publiés dans *Ibda'* lui ont valu l'un d'être pris à partie par des députés à l'Assemblée du peuple,[75] l'autre d'être poursuivi en justice par un avocat de la mouvance islamiste;[76] son second recueil, *al-Ghubar* (la Poussière), publié à la GEBO (General Egyptian Book Organization) en 1994, a fait l'objet d'une censure informelle (il a été retiré de la distribution quelques mois après sa

d'Iman Mirsal (née en 1966), de la "génération des années 1990." Le premier est un homme, la seconde une femme et ce n'est pas un hasard. Un des contrastes les plus remarquables entre les avant-gardes littéraires des années 1960, voire 1970, et celle des années 1990 est là: la première fut à peu près exclusivement masculine, tandis que la seconde réalise la parité. Cette féminisation traduit l'évolution de la démographie scolaire: c'est avec les générations nées après 1960 que l'inégalité d'accès à l'enseignement entre les sexes commence à se réduire.[70] Elle a aussi des effets sur l'idéologie esthétique de ces avant-gardes: participant de manière de plus en plus massive au mouvement de l'avant-garde littéraire, les femmes écrivains (et poètes) sont d'autant plus en phase avec son idéologie et son esthétique qu'elles contribuent elles-mêmes à les définir. Cela tend probablement à réduire la "spécificité" de l'écriture féminine, dans les thèmes comme dans les formes, même si cette spécificité reste forcément marquée dès lors que le monde social dans son ensemble continue de différencier très nettement les identités sexuelles.

Dans la quinzaine de poètes de la mouvance Ida'a 77-Aswat, 'Abd al-Mun'im Ramadan est de ceux qui ont le plus de titres à prétendre à une position d'avant-garde consacrée. En dépit d'une production plutôt mince (au tournant de la cinquantaine il n'a guère que cinq recueils à son actif),[71] il a accumulé dans les années 1990 les indices de consécration spécifique (comptes-rendus et mentions par les critiques légitimes, traductions, invitations à l'étranger, etc.). De tous, c'est celui qui s'appuie le plus exclusivement sur sa compétence spécifique (sa production poétique) pour accumuler du capital symbolique: les autres soit utilisent des "adjuvants" (positions de journaliste ou de responsable de revues, pages culturelles ou collections éditoriales, carrières universitaires, publication d'articles et ouvrages de critique poétique, direction de nouvelles revues et groupes d'avant-garde, etc.), soit sont marginalisés ou en voie de l'être. En outre, ayant démissionné en 1990 de son emploi "alimentaire" (cadre administratif dans un établissement public)—décision qu'il présente comme à la fois voulue (pour sa carrière poétique) et subie (en raison de contraintes familiales)[72]—il y a perdu des ressources matérielles mais y a gagné celle qui fait le plus défaut à ses pairs: le temps. Depuis, il gère sa carrière littéraire sur un mode comparable à celui du romancier Sun'allah Ibrahim: il se tient à distance du "microcosme" littéraire cairote, de ses cafés, réunions et polémiques politico-littéraires, évite les formes de reconnaissance

essais de théorisation: le mouvement du "poème en prose" est ainsi associé à la "poétique du quotidien," à une esthétique minimaliste ou chosiste, voire à un discours postmoderniste sur la "fin des idéologies," etc.[67] Contribuent d'ailleurs à théoriser cette révolution symbolique autoproclamée des poètes de la mouvance Ida'a 77-Aswat qui, abandonnant leurs pairs en voie d'institutionnalisation, rejoignent les nouvelles vagues. Ainsi, dans les "Premières réflexions sur le poème en prose" qui font suite aux spécimens du genre publiés dans le n° 5-6 d'*al-Kitaba al-ukhra* (septembre 1993), Muhammad Badawi (né en 1955), poète lié au groupe Aswat dans les années 1980 et par ailleurs universitaire (département d'arabe, Lettres-Université du Caire) écrit:

> [...] Le poème en prose représente aujourd'hui un tournant dans l'histoire de la poésie, le second après le mouvement poétique des pionniers, que ce soient les poètes de la *taf'ila* ou les premiers adeptes du poème en prose [...]. Cette grande aventure qui s'est lentement formée à partir des années vingt puis a imposé ses valeurs et ses formes primaires du milieu des années cinquante aux années quatre-vingt est désormais achevée.[68]

Tandis que par contraste, Hilmi Salim (Ida'a 77) critique "l'extrémisme" des "courants tardifs du mouvement expérimental" qui "répandent l'idée que tout ce qui les a précédé est nul, stérile et autoritaire, qu'il faut 'tuer le père' et détruire son pouvoir et que l'anarchie est la seule loi."[69] Comme on le voit, les débats et polémiques font rage entre ces couches successives de l'avant-garde poétique et en leur sein même, les taxinomies plus ou moins élaborées produites par les uns et les autres visent d'abord à stigmatiser ou à disqualifier les concurrents, et finissent par perdre tout rapport avec la production poétique concrète. Plus que jamais, celle-ci est infiniment plus riche et variée que ce que ne donnent à penser ces taxinomies, mais plus que jamais aussi, elle apparaît à la fois éclatée et repliée sur elle-même, en rupture avec tout ce qui pourrait encore ressembler à un "public." Comme disait Ahmad Amin en 1953, "la question reste confuse et on ne sait trop comment elle évoluera."

Essayons de caractériser plus précisément ces avant-gardes poétiques à travers deux figures contrastées, celles de 'Abd al-Mun'im Ramadan (né en 1951), issu de la mouvance Ida'a 77-Aswat, et

champ poétique. Certes, son apport au mouvement de la poésie "moderniste" a été largement reconnu par la critique légitime, tardivement ralliée.[64] De même, elle a contribué à imposer une nouvelle figure du poète comme artiste en rupture avec l'esthétique dominante, d'abord à l'écoute de sa propre subjectivité, construisant au fil de sa création une esthétique propre à lui, que le lecteur ne pénètre qu'au prix d'un effort particulier; la "poésie de pied" de la "génération des pionniers" reposait sur une esthétique de l'oralité, sur la connivence entre le poète et l'auditeur: pour un Hijazi voire pour un Dunqul, la meilleure mesure du talent d'un poète restait sa capacité à attirer et conquérir un auditoire; par contraste, la poésie de la "génération des années soixante-dix" demande à être lue et relue.[65]

En dépit de ses apports incontestables, la production poétique de la mouvance Ida'a 77-Aswat reste aujourd'hui encore méconnue, peu étudiée et encore moins lue. Une explication de ce statut incertain est l'accélération des révolutions symboliques au sein du champ poétique. A peine commençait-elle à recueillir les fruits de ses investissements symboliques que la "génération des années soixante-dix" a été doublée "sur sa gauche," au tournant des années 1990, par une nouvelle avant-garde qui, tout en assimilant son apport, prétend le dépasser et imposer une nouvelle esthétique. Par rapport à celle qui la précède, la nouvelle avant-garde poétique peut être caractérisée par l'adoption généralisée de la forme dite du "poème en prose" (*qasidat al-nathr*). Introduite en arabe par Adonis en 1959 dans un compte-rendu de l'essai de Suzanne Bernard *Le Poème en prose depuis Baudelaire jusqu'à nos jours*,[66] la notion a fait florès sans que ne s'en dégage, jusqu'à présent, de définition un tant soit peu consensuelle. En toute hypothèse, elle n'a pas le même sens en arabe qu'en français: le "poème en prose" français se caractérise par l'abandon du vers, alors que son équivalent arabe désigne l'abandon du pied, c'est-à-dire de l'agencement d'unités rythmiques à la base de la scansion du poème. La *qasidat al-nathr* arabe (égyptienne au moins) reste généralement fidèle au cadre du vers, donc à une certaine forme de scansion du poème qui n'est plus liée à l'agencement rythmé des pieds mais à celui des mots et des phrases dans des vers plus ou moins longs.

L'autre caractéristique des poètes de la "génération des années 1990" est celle, largement partagée avec leurs pairs prosateurs, d'un désengagement plus radical vis-à-vis de la fonction idéologique de la poésie—du moins est-ce ce qu'ils affirment volontiers dans leurs

salon littéraire dans ces années, les premiers articles favorables de critiques reconnus datent de 1987-1989 (Sabry Hafez, 'Abd al-Mun'im Tillima, Salah Fadl, etc.), après les prises de positions défavorables de Raja' al-Naqqash (1977, 1985), Ibrahim Fathi (1986, 1987), Mahmud Amin al-'Alim (1989), tandis que les ténors de la critique légitime arabe sont tout simplement absents.

Ce numéro d'*Alif* qui consacre l'essentiel de ses 350 pages aux poètes de la mouvance Ida'a-Aswat les fige en quelque sorte dans leur représentation de "poètes maudits," incompris et marginalisés par la critique légitime aussi bien que par l'institution officielle,[61] alors qu'il est justement un des nombreux indices de leur évolution vers une position d'avant-garde consacrée.[62] Plus précisément, leurs trajectoires se différencient et s'individualisent; en fonction de leur compétence spécifique (leur "talent") et de leur capital scolaire et de leur activité non littéraire (comme toujours, les "doubles casquettes" les plus efficaces sont celles fournies par la presse et par l'université), ils accèdent plus ou moins vite à une certaine consécration qu'il faudrait mesurer précisément en termes de présence dans la presse spécialisée (égyptienne et arabe), participation aux colloques et réunions littéraires diverses, invitations à l'étranger, prix littéraires, positions dans l'*establishment* littéraire et culturel (comités de rédaction des revues littéraires, commissions du Conseil supérieur de la Culture, etc.). Avec le retour de l'Etat et la politique de récupération (*ihtiwa'*) de l'intelligentsia qui le caractérise, le contexte des années 1990 est bien sûr plus propice à cette institutionnalisation des anciens "poètes maudits."

Ont-ils réussi à imposer leur poésie autant que leurs personnes? Pour ce qu'on en peut juger, ils ont mieux réussi à diffuser leur discours sur la poésie que cette poésie elle-même. C'est un cercle vicieux: pour s'imposer dans un champ hostile, ils ont dû développer eux-mêmes leur propre discours critique, ce qu'ils ont fait d'autant mieux qu'ils avaient à peu près tous, à des degrés divers, les dispositions culturelles (scolaires notamment) pour le faire. En face, la critique, après les avoir longtemps ignorés, s'est mise à leur répondre sur le même niveau, ce qui lui était plus facile que de "se coltiner" à des textes auxquels elle a fait une fois pour toutes, par paresse intellectuelle ou parce qu'ils ne correspondent pas à sa propre esthétique poétique, une réputation "d'hermétisme" (*ghumud*).[63] Vingt ans après ses débuts, la mouvance d'Ida'a 77-Aswat n'a pas vraiment fait école, imposé son esthétique à une fraction plus large du

politique en lui-même; plusieurs ont participé au mouvement étudiant de 1972-73, quelques-uns sont restés proches ensuite de tel ou tel parti ou groupe gauchiste, et leurs éditoriaux-manifestes articulent un engagement politique explicite.[56] Ce qu'ils récusent, c'est la confusion des genres, la contamination de la poésie par l'expression politique dont Hijazi, bien plus que Dunqul, constitue alors le modèle-repoussoir. Leur poésie d'ailleurs aborde à l'occasion directement l'actualité politique (voir par exemple le n°9 d'*Ida'a 77* [janvier 1983], réaction à l'invasion israélienne du Liban). Mais l'essentiel—l'innovation apportée par cette nouvelle "génération"—est ailleurs, dans leur travail sur la forme poétique, la langue, sur la tradition littéraire arabe. Chez plusieurs d'entre eux, on relève ainsi une intention délibérée "d'égyptianiser" la langue poétique, volontiers truffée de dialectalismes—les prosateurs l'avaient fait depuis longtemps, les poètes ne l'avaient pas encore osé: parti-pris lié à une évidente prise de distance par rapport à "l'arabisme" esthético-politique qui a dominé la génération précédente. Le *turath* est exploité sur des modes nouveaux, ludiques, iconoclastes. Au niveau de la forme prosodique, certains restent fidèles au principe de "l'unité du pied" (*wahdat al-taf'ila*), d'autres se tournent de plus en plus résolument vers le "poème en prose." Dernier trait remarquable enfin, plusieurs des poètes de cette mouvance ont une importante activité de traduction, et notamment de la poésie égyptienne moderniste d'expression française (Georges Henein, Edmond Jabès, Joyce Mansour), où l'on peut voir une entreprise de "captation d'héritage poétique" comparable à celle menée, en leur temps, par les poètes de la mouvance de *Shi'r*.[57]

Difficile d'accès, à la fois matériellement (surtout à ses débuts, quand elle est publiée dans les feuilles et revues ronéotées de la "révolution du *master*") et symboliquement ("expérimentale," elle exige un plus grand effort que le lecteur/auditeur de poésie habitué aux harangues d'un Hijazi n'est pas nécessairement disposé à fournir),[58] cette poésie sera longtemps ignorée par la critique et très peu lue au-delà du groupe des pairs. La bibliographie des écrits de et sur les poètes des deux groupes, compilée par Rif'at Sallam (né en 1951, du groupe constituant d'Ida'a 77) pour le numéro qu'*Alif* consacre en 1991 à "l'expérimentation poétique en Egypte depuis les années soixante dix,"[59] donne la mesure des difficultés qu'ils ont eu à se faire entendre pendant au moins dix ans: hormis le soutien précoce d'Edouard al-Kharrat,[60] dont beaucoup ont assidument fréquenté le

parcours très différent.[54] Provincial comme lui, il entre bien plus tardivement que Hijazi (au milieu des années soixante, soit dix ans après) dans le champ poétique, échappant ainsi à la vague de poésie politique d'avant 1967; son premier recueil, paru en 1968, s'intitule significativement *Min daftar al-samt* (Du cahier du silence). Trajectoire sociale très différente aussi: issu d'un milieu très pauvre (d'une famille paysanne), son ascension sociale est plus difficile et plus "miraculeuse." Toute son œuvre poétique est marquée par cette synthèse improbable de tous les contraires: la glèbe du terroir et le ciel des idées, la prime culture religieuse et folklorique et la philosophie grecque, l'hermétisme et la passion. Quelque lignes d'un poème intitulé "Ziyara" (Visite):

طيناً من الطين انجبلت ففي دمي المركوز من
طبع التراب الحي:
فورة لازب، وتخمر الخلق البطيء،
ووقدة الفخار في وهج التحول، وانتشار الذرو في
حرية الحلم، انفراط مسابح الفوضى حصى،
وصلابة الفولاذ في حدق الحجارة واليواقيت.
انخطفتُ بنشوة الحمى، الأوابد من وحوش
الطير تحملني وتمرق..
في حواصلها أعاين محنة
الملكوت والأرض الفسيحة..

[Boue de la boue j'ai été pétri et dans mon sang rassemblé substance de cendre vive: éruption sitôt figée, fermentation lente du créé, combustion de l'argile dans le feu-métamorphose, dispersion des grains dans la liberté du rêve—les chapelets du désordre se rompent en graviers—trempe de l'acier dans le champ immobile des grenats et des pierres. J'ai été ravi par l'ivresse de la fièvre. Les oiseaux qui ne migrent pas me portent. S'abattent en piqué. Dans leurs entrailles je scrute les épreuves des cieux et de l'immense terre.][55]

Solitaire et engagé, consacré par la critique légitime et méconnu du public, Matar est le seul "père" auquel les générations suivantes de l'avant-garde poétique égyptienne veulent s'identifier. A leur manière, les poètes de la mouvance Ida'a 77-Aswat ne récusent l'engagement

poésie libre égyptienne et se revendique de l'héritage de la modernité poétique levantine (celle du groupe Shi'r), qui jusque là n'avait eu qu'une influence des plus limitées en Egypte.[50] Le groupe Aswat, dans son unique manifeste de 1980, dénonce la pérennisation, par les maîtres de la poésie libre, de l'idéologie poétique traditionnelle:

> Comme s'il n'avait d'autre préoccupation que son gagne-pain, le poète arabe s'inspire des aspects rétrogrades du patrimoine, où le gain matériel reposait sur le parti-pris contre (ce que notre tradition poétique appelle la satire [*al-hija'*]) ou pour (qu'elle appelait l'éloge [*al-madh*]). Les habits ont changé, mais l'essence est la même: la satire est devenue hostilité à la faction—pas à la classe—dirigeante, l'éloge allégeance, et le poète arabe gagne sa vie en prenant alternativement l'un ou l'autre parti; il donne ainsi foi à l'idée courante selon laquelle le poète passe par des "phases" traditionnelles: révolté à ses débuts, sa fièvre tombe ensuite, il devient docile et pacifique, et sur le tard se fait mystique et triste, attendant que son Seigneur le rappelle à Lui en se repentant de ses colères passées.[51]

Et Aswat de montrer du doigt lui aussi ce pauvre Dunqul, de manière plus polémique cette fois, mettant en parallèle "La tusalih" et un thrène en vers classique qu'il eut le malheur de composer à la mémoire de Yusuf al-Siba'i à l'occasion du premier anniversaire (1979) de sa disparition.[52] L'attaque était sévère et Ahmad Taha (né en 1950, du groupe Aswat) élabore et "théorise" sa critique dans un article sur la poésie d'Amal Dunqul, dans le numéro spécial que consacre *Ibda'* au poète au lendemain de sa disparition. Dans cet article, Taha expose sa vision du champ poétique avant d'y situer Dunqul. La poésie de la première génération de la "poésie de pied," dit-il en substance, repose sur "l'idée" et non sur "l'expérience," elle "n'apporte que des réponses" là où l'expérience vivante est faite de questions, bref, "elle représente en réalité la dernière génération du poème classique arrivé au stade ultime de son épuisement."[53]

Dans leur refus de la "poésie des pionniers" (*shi'r al-ruwwad*), autre manière courante depuis lors de désigner les pères de la "poésie libre," les poètes de ces deux groupes font volontiers une exception pour Muhammad 'Afifi Matar, né comme Hijazi en 1935 mais au

أيتها العرافة المقدسة
جئت إليك مثخناً بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المقدسة

[O sainte devineresse
Je suis venu à toi, couvert de coups et de sang
Rampant entre les capotes des morts, sur les cadavres
empilés][46]

ou "La tusalih" (Ne pactise pas), écrit en novembre 1976, un an avant la visite de Sadate en Israël:

لا تصالح
ولو منحوكَ الذهب

[Ne pactise pas !
Même s'ils t'offrent de l'or][47]

Certes, on ne rend pas justice à ces poèmes en n'en citant que les premiers vers introductifs, délibérément conçus pour frapper l'auditeur/lecteur. De même, toute la poésie de Dunqul n'est pas aussi directement engagée—son dernier recueil, *Awraq al-ghurfa 8* (Carnets de la chambre 8), écrit alors qu'il lutte contre la mort, tranche sur ce plan avec ceux qui précèdent. Jusqu'à aujourd'hui, Amal Dunqul reste une des incarnations les plus réussies de l'idéal de la critique légitime arabe, celui d'une création poétique à la fois "pure" et "engagée," c'est-à-dire, comme le disait Ghali Shukri en 1968, d'une fusion réussie de la "poésie" et de la "cause."[48]

3. Les nouvelles avant-gardes poétiques

C'est contre la figure du "poète-agitateur" (*al-sha'ir al-muharrid*) qu'incarne alors à ses yeux—en l'absence de Hijazi exilé à Paris—Amal Dunqul que se définit, dans la seconde moitié des années soixante-dix, la nouvelle avant-garde poétique qui sera connue, à partir de la décennie suivante, sous le nom de "génération des années soixante-dix" (on parlera plutôt ici de la mouvance Ida'a 77-Aswat, du nom des deux groupes de poètes qui en constituent le cœur).[49] Dans un article intitulé "Dunquliens et Adonisiens," Hilmi Salim, du groupe Ida'a 77, explicite la rupture avec les maîtres de la

Juwayda se présente à cette occasion en fils spirituel de Qabbani, et de fait il représente, à l'échelle égyptienne et le charisme du maître syrien en moins,[42] exactement le même type de poète, avec une production poétique au lexique et à la forme "modernes," mais toujours fidèle aux sujets traditionnels, et clairement partagée entre une poésie "pure" (ses recueils élégiaques) et une poésie "de circonstance" au message très directement politique à laquelle, avec l'âge, il se consacre de plus en plus.[43]

On peut analyser la trajectoire poétique et politique d'Amal Dunqul (1940-1983) comme l'exact opposé de celle de Juwayda, mais au sein d'une même conception du magistère social et politique du poète exercé au moyen de sa poésie, d'où une tension entre production "pure" et production "instrumentale" homologue à celle rencontrée chez Juwayda, même si c'est à un niveau d'élaboration bien supérieur. La trajectoire littéraire de Dunqul est une copie conforme de celle de son ami le nouvelliste Yahya al-Tahir 'Abdallah (1938-1981): comme lui originaire de Haute-Egypte, où ils se sont liés dès l'adolescence, comme lui fils d'un lettré de culture religieuse; Dunqul "monte" au Caire en 1958, travaille ensuite à Alexandrie et Suez puis regagne Le Caire en 1966 et décide dès lors de se consacrer uniquement à sa poésie, vivant comme 'Abdallah une très précaire "bohème" (*sa'laka*) à peine améliorée, à partir de 1973, par un salaire d'employé à l'Organisation de Solidarité des Peuples afro-asiatiques où l'a "casé" Yusuf al-Siba'i. En 1979, il découvre qu'il est atteint du cancer qui l'emportera après quatre ans de lutte, à 43 ans—'Abdallah était mort deux ans plus tôt, au même âge, dans un accident de la route.[44]

Tous deux ont surtout une idéologie artistique extrêmement proche: la même exigence de recherche et d'innovation esthétique, à la fois moderne—sinon moderniste—et ancrée dans "l'identité" nationale, et la même ambition "révolutionnaire" de toucher "les masses." Mais le poème, même écrit, comme c'est le cas de Dunqul, en langue exclusivement "pure" (*fusha*), n'est pas la nouvelle: il permet une intervention beaucoup plus directe dans les luttes politiques et sociales. Avec des moyens poétiques très élaborés (notamment à travers un travail important sur l'histoire et la mythologie arabo-islamiques),[45] Dunqul écrit une poésie engagée, nationaliste et protestataire, souvent en prise immédiate avec l'actualité. Parmi ses poèmes les plus célèbres, "al-Buka' bayna yaday Zarqa' al-Yamama" (Larmes versées devant Zarqa' al-Yamama), écrit le 13 juin 1967:

officielles. Deux exemples pris à dessein à deux extrêmes du spectre: Faruq Juwayda (né en 1945) et Amal Dunqul (1940-1983).

Faruq Juwayda a la réputation d'être aujourd'hui le seul poète égyptien à vendre "massivement" sa production (c'est-à-dire plusieurs milliers, voire dizaines de milliers d'exemplaires par an). L'épais et coûteux (30 livres égyptiennes) volume de ses "œuvres complètes" publié par les éditions al-Ahram est régulièrement réédité, à chaque fois grossi des dernières productions,[39] et les bourses moins bien garnies peuvent se procurer, pour quelques livres, un de ses nombreux recueils (16 au catalogue 1997—la plupart en poésie de pied, mais Juwayda revient parfois au vers classique) publiés séparément par l'éditeur privé Dar Gharib. La raison de son succès tient à sa spécialité: une poésie élégiaque d'accès facile, où tous les soupirants peuvent puiser librement quelques vers et métaphores qu'ils écriront ou déclameront à leur bien-aimée. Une des explications de l'étonnante résistance de la poésie arabe à tous les coups de boutoir de la vie moderne réside dans le type de relation entre les sexes dominant notamment dans la petite bourgeoisie urbaine: le recul de l'âge moyen du mariage et la persistance de l'interdit social très fort qui pèse sur les relations sexuelles avant le mariage entretiennent des millions de jeunes dans une adolescence prolongée où les relations amoureuses sont souvent vécues sur un mode idéalisé, "romantique."

Licencié en journalisme en 1968 et aussitôt engagé à *al-Ahram*, Juwayda y a eu une ascension rapide dans les années soixante-dix, se voyant confier en 1978 une page culturelle hebdomadaire qu'il anime toujours aujourd'hui, avec une prédilection croissante, avec l'âge, pour les "questions de société" traitées sur un mode caractéristique de l'intellectuel égyptien "centriste," modéré en tout, paternaliste et moralisateur.[40] Mais il a aussi une abondante production poétique de circonstance, depuis les poèmes "patriotiques" de son premier recueil, *Awraq min hadiqat Uktubir* (Carnets du jardin d'octobre [1973 bien sûr], 1974) jusqu'à cet éloge funèbre (*ritha'*) en vers classique à la mémoire de Nizar Qabbani (1923-1998), qui s'ouvre par ce vers:

نهرٌ من الحب بركانٌ من الغضبِ
كيف التقى الماء في شطيك باللهبِ؟

[Fleuve d'amour, volcan de colère,
comment l'eau et la flamme se marient-elles sur tes
deux rives?][41]

[né en 1930] et Khalil Hawi [1925-1982] au Levant.[38]

C'est l'occasion de faire remarquer un écart important entre champ poétique et champ romanesque en Egypte: autant le second tend à ignorer son environnement arabe, ou plutôt à n'y voir qu'une sorte de caisse de résonnance de ses propres problématiques, autant le premier est, particulièrement depuis les débuts de la poésie libre et jusqu'à aujourd'hui, en interaction étroite avec le champ arabe dans son ensemble. Les prosateurs égyptiens donnent le ton de l'innovation romanesque, les poètes—à l'exception de la poésie dialectale, sur laquelle on reviendra—accompagnent ou suivent des mouvements initiés ailleurs (en Irak, au Levant, dans les terres d'exil [*al-mahjar*]), même si après coup ils leur construisent des généalogies locales. On l'a vu pour la "poésie de pied," on le reverra pour le "poème en prose," initié en Egypte par l'avant-garde de la génération des années soixante-dix quinze ou vingt ans après son introduction par les Levantins.

Dans les dernières années soixante, et surtout dans le moment particulier de 1967-1973, on est frappé par l'écart entre l'évolution de la prose et celle de la poésie: non seulement on ne trouve pas d'équivalent poétique de l'expérimentation, du surréalisme et de l'absurde alors à la mode dans l'avant-garde des prosateurs, mais on assiste à une retour de la poésie militante, qui souligne que la poésie reste étroitement attachée à sa fonction sociale et que le poète a conservé son rôle traditionnel de "barde," "porte-parole de la tribu." Alors que le romancier ou le nouvelliste développent leur "double langage" à travers des moyens d'expression différents (la fiction artistique d'un côté, la tribune de presse ou l'essai journalistique de l'autre), le poète le fait dans sa poésie même. Il a abandonné le cadre khalilien, mais a préservé l'essentiel de ce qui lui permet de "parler aux masses": la musicalité du pied (*taf'ila*), et les "sujets" (*aghrad*) poétiques traditionnels. On pourrait analyser la production de la plupart des poètes égyptiens adeptes de la poésie de pied, ceux consacrés par la critique légitime comme les autres, en y séparant ce qui relève de la poésie "pure," où l'expression artistique joue son rôle de mise à distance du monde, et ce qui relève de la "poésie de circonstance" au sens large, c'est-à-dire de l'expression d'un message clair et direct, réaction "à chaud" à un événement. Cela vaut tout autant pour les poètes institutionnels, tenus de par leur position au sein des appareils culturels et médiatiques de produire ce type de poésie, que pour ceux qui sont à la marge ou en rupture avec les institutions

arrière-plan dans ce siècle. Ils ne reconnurent pas qu'elle résultait d'une logique interne à l'évolution de l'art poétique et était la conséquence d'expériences majeures (y compris, pour une large part, le romantisme) qui avaient, pas à pas, préparé les outils poétiques à l'avènement de la modernité.[35]

Pour l'Egypte, c'est à partir du moment (entre 1965 et 1970) où ils accèdent au statut d'avant-garde consacrée que les poètes et critiques de la "poésie libre" commencent à réévaluer le rôle de leurs prédécesseurs immédiats. En 1970, Hijazi (35 ans alors) et 'Abd al-Sabur (39 ans), tous deux devenus membres de la commission de poésie du Conseil des Arts et des Lettres d'où le vieux al-'Aqqad mena le fer contre eux jusqu'à sa mort (1964), publient en même temps et chez le même éditeur (Dar al-Adab à Beyrouth) deux anthologies des maîtres égyptiens du romantisme, Ibrahim Naji (1898-1953) par Hijazi et 'Ali Mahmud Taha (1902-1949) par 'Abd al-Sabur: réconciliation visiblement concertée avec les "pères" qu'ils avaient "tué" symboliquement quinze ans plus tôt.[36] Deux ans auparavant (1968), Ghali Shukri (1935-1998) a publié *Shi'ru-na l-hadith ila ayn?*[37]—un des premiers essais d'historicisation et d'évaluation critique, par un jeune critique "de gauche," du mouvement de la poésie libre.

A ce moment en effet, le modèle de la "poésie de pied" (*shi'r al-taf'ila*)—comme on commence à l'appeler pour marquer sa différence non seulement avec la poésie de forme classique, mais aussi avec le "poème en prose" (*qasidat al-nathr*), qui a rompu avec le pied—s'est imposé à la majorité des poètes ayant débuté à la suite de 'Abd al-Sabur et Hijazi et, en se diffusant et en s'institutionnalisant, s'est figé, standardisé. Il faut donc trier le bon grain de l'ivraie: Shukri dévalorise la production poétique qui privilégie la "cause" (l'engagement arabiste ou socialiste) au détriment de la "poésie" (la recherche et le renouvellement esthétiques)—Hijazi, les Irakiens Nazik al-Mala'ika et 'Abd al-Wahhab al-Bayyati [1926-2000])—et vice versa (critique des "modernistes" les plus radicaux, "en rupture avec leur société et leur culture": les Palestiniens Jabra Ibrahim Jabra [1920-1994] et Tawfiq Sayigh [1923-1971]); il valorise la production qui combine la "cause" (celle de l'individu et de la société arabes en général, et non une cause partisane) et la "poésie": Salah 'Abd al-Sabur et Muhammad 'Afifi Matar [né en 1935] en Egypte, Adonis

une poésie trop éloignée des luttes symboliques au sein du champ poétique et trop indifférente à son histoire récente pour attirer l'attention de la critique. En cela, elle est assez représentative de cette abondante production de poètes-amateurs qui, quels que soient par ailleurs leur talent et leur forme de prédilection (vers traditionnel ou formes modernes), restent à la périphérie ou à l'extérieur du champ poétique, ignorés aussi bien par les avant-gardes que par l'*establishment*.

2. Position dominante de la "poésie de pied"

La montée en puissance de la "poésie libre" à partir du début des années cinquante dans les pays du Croissant fertile, un peu plus tardivement en Egypte, a coïncidé avec celle du nationalisme arabe et celle des théories critiques marxistes, imposant au sein de la critique légitime une explication sociale et politique du phénomène, directement associé à la "catastrophe" (*al-nakba*) de 1948, tandis que le jeu des luttes symboliques entre "anciens" et "modernes" conduisait les innovateurs à rejeter dans la préhistoire de la poésie moderne toute la production antérieure, exception faite de quelques "pionniers" exhumés *a posteriori*—ainsi du *Blutuland* (Plutoland, 1947) de Louis 'Awad (1915-1990), qui permet aux Egyptiens de revendiquer l'antériorité sur les Irakiens Badr Shakir al-Sayyab (1926-1964) et Nazik al-Mala'ika (née en 1923) dans "l'invention" de la poésie libre. Il faudrait reprendre toute la production des poètes et critiques modernistes pour suivre précisément comment, à partir des années soixante, cette représentation militante a été peu à peu abandonnée par ses initiateurs au profit d'une relecture "internaliste" qui les a conduit à réinscrire la révolution de 1947-48 dans une dynamique propre du champ poétique engagée à partir de l'école du Diwan. Ainsi la critique palestinienne Salma al-Khadra' al-Jayyusi (née en 1926), qui a suivi le mouvement de la poésie libre (qu'elle appelle ici, comme il est assez fréquent, la "poésie moderne") de ses débuts à aujourd'hui, écrit en 1992:

> Les critiques des années cinquante n'avaient aucune conscience du rôle joué par le romantisme dans la transformation de la poésie d'une manière qui anticipait la modernité; ils écrivaient comme si la poésie moderne était un phénomène apparu spontanément, sans réel

à un seul hémistiche), voire parfois à la "poésie de pied," ce que ne fera jamais un Abu Hammam. Leur idéologie politico-religieuse est très comparable—double attachement, culturel et religieux, à l'islam, conservatisme moral et esthétique qui va de pair avec une attitude très critique vis-à-vis des pouvoirs politiques—mais là où le poète-docteur recourt volontiers à l'allégorie, al-Ghazali, sans attache institutionnelle, a une manière beaucoup plus directe. Sa production tardive, écrite en Arabie saoudite et après son retour (les deux derniers recueils) est la plus remarquable: dégagé du lyrisme de ses débuts, il a conservé de ses années militantes une verve critique et satirique féroce. Les poèmes où il règle ses comptes avec la société saoudienne sont particulièrement virulents, comme "Ana l-ajir" (Je suis l'employé), qui s'achève sur ces deux vers:

تهْ ما استطعت، فأنت تعرف أن خدگك في نعالِك
وَامسح غرورَك بالتراب، وحُكَّ إستَكَ في ريالـك

[Tu peux te perdre autant que tu veux, tu sais que tu as la
tête dans tes sandales
Essuie ton orgueil dans la poussière et frotte-toi le cul
avec tes riyals][33]

Ses poèmes les plus forts sont peut-être ceux où, objectivant poétiquement sa position dans le champ, il exprime la solitude hautaine et amère du "poète maudit," comme dans le poème-titre de son troisième recueil, qui s'achève ainsi:

دعوني وحريتي واحذروا   فقد يعلن الرفضَ لحنٌ صموت
بِماذا يهددني سيفكــم   إذا كنت هددتُكم بالســـكوت

[Laissez-moi avec ma liberté et prenez garde: il est des
refus qui s'annoncent dans le silence
Que peut votre épée contre moi, si je vous ai menacé de
me taire?][34]

Ces derniers recueils expliquent aussi, par ce qu'ils ne sont pas, la faible reconnaissance d'al-Ghazali: ce sont des compilations de poèmes écrits dans des circonstances diverses, auxquels fait défaut l'unité thématique et le "souffle" soutenu qu'on trouve par exemple dans les *Aghani l-'ashiq al-andalusi* de Abu Hammam. C'est aussi

appelle, sont déterminantes dans sa biographie. Etudiant et militant islamiste (probablement au sein des Frères musulmans), il se fait une réputation de poète: il lit et publie ses poèmes à l'Université, publie son premier recueil (1970), milite dans le mouvement étudiant. Arrêté le 29 décembre 1972, il est détenu plusieurs mois avec des dizaines d'autres étudiants (il se présente comme le seul "islamiste" arrêté à cette occasion et partagea sa détention avec des militants de gauche et d'extrême gauche). En 1974, il suit son père qui a obtenu un poste de professeur de sciences coraniques en Arabie saoudite; ils resteront dix ans à Riyadh, où 'Isam s'emploie comme ingénieur et passe une licence de théologie. Dans les dernières années 1970, il édite au Caire son second recueil et publie régulièrement dans *al-Da'wa*, le mensuel des Frères musulmans. A son retour définitif en Egypte (1983), il ouvre un bureau d'ingénierie à al-Mansura; désormais à l'abri du besoin, il peut se consacrer davantage à sa poésie et à la vie littéraire locale. Trop longtemps coupé du centre cairote de la vie littéraire, il n'a pu s'y réintégrer; après des expériences négatives, il a renoncé à publier dans la presse spécialisée de la capitale sur laquelle il porte, comme la plupart des "écrivains régionaux," un jugement très négatif. Il a récemment réédité à compte d'auteur ses deux premiers recueils, parus en 1970 et 1978, en même temps que deux nouveaux recueils,[30] puis, selon l'usage, en a fait le service de presse auprès des critiques, sans la moindre réaction dit-il. Al-Ghazali rationalise cette marginalisation liée à des circonstances objectives (sa position périphérique, matériellement et symboliquement) sur le mode du "poète maudit": il développe un discours "baudelairien" sur la poésie et sur la condition du poète, incompris de ses contemporains et qui s'en remet au jugement de la postérité: "La poésie ne te donnera un peu d'elle-même que si tu te donnes tout entier à elle;"[31] "J'ai l'ambition d'occuper une place dans la poésie arabe, une place particulière et élevée. L'atteindrai-je? Ce n'est pas à moi d'en juger."[32] En attendant, c'est, au moment où nous le rencontrons, un poète reconnu et respecté par ses pairs d'al-Mansura tant pour sa poésie que pour ses qualités humaines, mais inexistant dans le centre cairote.

Comme Abu Hammam, al-Ghazali parie sur le retour du *'amud*—"un poème *'amudi* contemporain, précise-t-il, pas un poème *'amudi* de musée"—mais sans le côté apologétique et ostentatoire de son collègue: il recourt volontiers à des formes simplifiées et non canoniques (rimes alternées ou changeant d'une strophe à l'autre, vers

actes: Abu Hammam aime composer dans des mètres rares, choisir des rimes difficiles et riches,[26] recourir à des archaïsmes lexicaux. Goût pour le "tour de force" formel qui n'a rien de formaliste: au contraire, il s'agit de démontrer que le respect de la prosodie traditionnelle, et même davantage, n'empêche nullement le poète de faire passer un message et une émotion poétiques "authentiques" et "actuels." Ce à quoi il semble assez bien réussir, car c'est un des rares poètes "traditionalistes" à être relativement reconnu par ses pairs adeptes du vers libre.[27] Tantôt méditative, tantôt politique (à travers les habituelles allégories historiques: l'Andalus perdu comme métaphore de la Palestine d'aujourd'hui, *les reyes de taifas* comme métaphore des divisions arabes, les Mamelouks comme métaphore de l'Egypte des Officiers libres, etc.), tantôt narrative et anecdotique,[28] sa poésie, servie par son talent de déclamation (*ilqa'*), conquiert aisément l'audience des lectures publiques. On cite souvent en exemple de sa poésie un poème intitulé "Min akhir kalimat Ibn Hazm" (Des dernières paroles d'Ibn Hazm) où c'est bien sûr le poète qui s'exprime par le truchement du théologien andalou:

غادرتكم، لا تروق صحبتكم
غمامكم راعد، ولا مطرٌ
وبأسكم بينكم، وشانُكم
يحكم فيكم، وشأنه البطر
كلُّ خصي تدعونه ملكاً
وما له همةٌ ولا خطر

[Je vous quitte! triste compagnie
Vos nuages font du tonnerre, mais pas de pluie
Vous ne vous mesurez qu'entre vous, et c'est le plus haïssable d'entre vous
Qui vous gouverne avec une insouciante arrogance
De chaque eunuque sans caractère et sans importance vous faites un roi]

Par contraste avec cette carrière très professionnelle de poète-docteur, l'amateurisme de 'Isam al-Ghazali[29] le condamne probablement à rester à la marge du champ. Fils d'ouléma, il a suivi un cursus scolaire "laïc" qui l'a mené à la faculté polytechnique du Caire où il obtient en 1972 son diplôme d'ingénieur. Les années 1967-1973, "années de braise" (*sanawat al-tawahhuj*) comme il les

chez ses meilleurs représentants, la poésie métrée, tout en restant fidèle au mètre et à la rime, a renouvelé ses sujets (*aghrad*) au delà de la liste traditionnelle (élégie, thrène, éloge, etc.), modernisé son lexique, etc. Deux exemples contrastés de poètes égyptiens d'aujourd'hui, fidèles à la prosodie traditionnelle sont 'Abd al-Latif 'Abd al-Halim, dit Abu Hammam, et 'Isam al-Ghazali—tous deux nés en 1945, et dont les trajectoires respectives illustrent deux "types" de poètes qui assurent la vitalité de la "parole métrée et rimée."

Abu Hammam[22] est aujourd'hui le représentant le plus connu de ce qu'on appelle en Egypte les "poètes-docteurs" (*al-shu'ara' al-dakatra*). Issu d'une famille de la moyenne paysannerie du Delta, formé dans un institut religieux d'al-Azhar, il y est encore lorsque son professeur de rhétorique l'introduit vers 1960 dans le salon d'al-'Aqqad (1889-1964), qui menait alors, depuis la commission de poésie du Conseil supérieur des Arts et des Lettres (l'ancêtre de l'actuel Conseil supérieur de la Culture), le combat contre la "poésie libre." Cette rencontre aura une profonde influence sur lui: c'est sur le conseil d'al-'Aqqad qu'il dit avoir quitté la filière azharie et opté pour Dar al-'Ulum à l'issue de ses études secondaires, et il ne cessera ensuite de se poser en épigone du vieux maître.[23] Nommé assistant dans sa faculté à l'issue de sa licence, il obtient ensuite une bourse doctorale en Espagne, où il passe huit ans (1976-1983). Auparavant, son premier recueil, *Al-Khawf min al-matar* (La Peur de la pluie, 1975) a été publié par le Conseil supérieur des Arts et des Lettres. De retour d'Espagne, il retrouve Dar al-'Ulum et mène une carrière active de poète institutionnel solidement installé dans sa "double casquette" poétique et académique: il publie un nouveau recueil tous les deux ou trois ans,[24] participe à de nombreux festivals de poésie égyptiens, arabes et parfois internationaux, est membre de multiples jurys et commissions poétiques et académiques et publie abondamment dans la presse poèmes, articles critiques, d'humeur ou de circonstance. A tout cela s'ajoute, comme il est fréquent chez les *dar'ami*-s (anciens de Dar al-'Ulum) ayant étudié en Espagne, une importante activité de traducteur de poésie et littérature hispanophones.

C'est un apologue infatigable du *kalam mawzun muqaffa* dans de multiples articles de presse, et plus encore dans sa poésie elle-même: marginalisée par le champ légitime, la poésie de forme classique ne va plus de soi, elle doit se justifier, militer pour elle-même. Certains de ses poèmes sont des manifestes explicites pour la prosodie traditionnelle,[25] mais plus souvent, c'est une apologie en

d'autres mécènes de la péninsule arabique,[15] comment le conservatisme de l'institution éducative égyptienne a été entretenu et renforcé, au cours des dernières décennies, par les liens étroits que nombre de ses acteurs ont développé avec les élites du Golfe, moins ouvertes à l'innovation culturelle et littéraire que leurs équivalents au nord et à l'ouest de la péninsule arabique. De même, dans l'Egypte des années soixante-dix, la "contre-révolution" culturelle animée par Yusuf al-Siba'i (1917-1978) avait largement contribué au retour sur le devant de la scène de la poésie de forme classique, retour symbolisé par Salih Jawdat (1912-1976). Ce poète et journaliste qui avait débuté, dans les années trente, dans la mouvance du groupe Apollo[16] intégra sous Nasser l'*establishment* culturel conservateur et fut à la pointe du combat contre la poésie libre, ne reculant devant aucun amalgame:

وأبياتهم كضمير اليهو   د تطول مع الزيف أو تقصر
شياطيننا كضمـير الملا   ك بيض وشيطانهم أحمـــر

[Leurs vers sont comme la conscience des juifs,
longs ou courts, toujours factices
Nos démons sont blancs comme la conscience
des anges, les leurs sont rouges][17]

Ecarté alors des positions de pouvoir, c'est al-Sadate et al-Siba'i qui, en l'appelant à la rédaction en chef d'*al-Hilal* en 1973, le replacent en position d'influence, et avec lui un ensemble de poètes esthétiquement et politiquement conservateurs auxquels se rouvrent les pages et revues culturelles de la presse étatique, tandis que les maîtres égyptiens de la "poésie libre," à l'exception notable de Salah Abd al-Sabur (1931-1981), sont mis à l'index.[18]

Mais ni l'appui des *establishments* politico-culturels, ni le conservatisme de l'institution scolaire ne suffisent à expliquer la vitalité de la poésie de forme classique. Certes, le plus gros et le plus visible de cette production se déploie dans des formes aujourd'hui dépréciées par le champ légitime: "poésie de circonstance" (*shi'r al-munasabat*) suscitée par tous les grands et petits événements qui font l'actualité, de la guerre d'octobre à la mort de la princesse Diana,[19] poésie religieuse et hagiographique,[20] poésie soufie,[21] poésie didactique des manuels scolaires (poursuivant une tradition azharie très ancienne, les auteurs de manuels de langue arabe des écoles y insèrent volontiers des vers et poèmes de leur cru), etc. Mais

> représente] une des facettes du mouvement poétique égyptien, lequel ne doit pas être restreint à un seul courant, même si je me trouve être en partie responsable de sa position dominante, car l'univocité dans n'importe quelle activité humaine est synonyme de pauvreté et de tyrannie.[13]

On peut mesurer approximativement cette vitalité de la poésie de forme traditionnelle à travers le récent *Dictionnaire al-Babtin des poètes arabes contemporains.*[14] Dans le tableau suivant, on a classé les poètes égyptiens ayant une notice dans ce dictionnaire en fonction de trois variables: âge, profession (enseignants de langue et/ou littérature arabe *vs* autres professions) et type de poésie cité dans la notice (poème *'amudi* seulement *vs* poème *'amudi* et/ou poème de *taf'ila*).

Proportion des "'amudistes purs" égyptiens en fonction de l'âge et de la profession.

Date de naissance	Enseignants d'Arabe	Autres professions	Toutes professions
1909-1929	86% (19/22)	76,5% (26/34)	**80,4%** (45/56)
1930-1939	53% (8/15)	41% (16/39)	**44,4%** (24/54)
1940-1949	40% (8/20)	26% (12/46)	**30,3%** (20/66)
1950-1959	28% (5/18)	11,6% (5/43)	**16,4%** (10/61)
1960-1971	41% (5/12)	18,2% (4/22)	**23,7%** (9/34)
Tous âges	**52%** (45/87)	**34,2%** (63/184)	**40,2%** (109/271)

Un enseignant d'arabe sur deux se présente comme 'amudiste pur, contre un non-enseignant sur trois. Dans toutes les classes d'âge, la proportion de 'amudistes purs est plus forte chez les enseignants. Enfin, cette proportion diminue avec l'âge jusqu'à la classe 1950-59, puis se redresse dans la classe la plus jeune (poètes nés entre 1960 et 1971): effet probable de la cooptation par les maîtres d'œuvre du dictionnaire de jeunes poètes qui se présentent comme leurs imitateurs ou continuateurs, et de la sous-représentation des jeunes avant-gardes. Ainsi, par ses lacunes et ses partis pris même, le *Dictionnaire al-Babtin* souligne le rôle joué par l'institution scolaire et universitaire dans la vitalité persistante d'une création poétique conforme à la norme formelle classique.

De plus on voit, à travers l'action de la Fondation al-Babtin et

> les journaux, revues et télévisions à leur profit. [...] Nous attendons toujours d'ouvrir la télévision, le journal officiel ou la radio pour y trouver un poète parmi les dizaines de jeunes de talent qui triment dans le monde arabe qui dise à tout le monde: l'avenir est à nous, et nous imposerons nos conditions esthétiques à tous.[10]

En résumé, le champ poétique condense tous les éléments propices à une "crise" permanente: l'importance accordée aux normes formelles (plus lâchement définies dans la prose romanesque) exacerbe les différences, la désaffection du public exacerbe les luttes pour l'accès aux ressources et aux institutions contrôlées par le politique, lesquelles attisent à leur tour les luttes symboliques en contribuant à figer les normes esthétiques et formelles et transformant systématiquement ces luttes symboliques en luttes de pouvoir. Essayons maintenant de brosser un tableau de ce champ poétique en suivant le critère discriminant le plus volontiers utilisé par les acteurs: le critère formel.

1. Vitalité de la poésie de forme traditionnelle

La fraction la plus facile à individualiser est celle des poètes demeurés fidèles à la forme classique, la "parole rythmée par des mètres et des rimes," qui se veut conforme aux règles de prosodie fixées au premier siècle de l'Hégire par al-Khalil b. Ahmad. Contrairement à l'idée répandue par tous ceux qui, depuis cinquante ans, l'associent au passé et à l'immobilisme, ce type de poésie est resté très vivant, en Egypte au moins, et n'a cessé de susciter des vocations dans les nouvelles générations. Ce fait essentiel, quelque peu occulté par la critique légitime autochtone, suivie en cela par la critique orientaliste,[11] qui tendent à ignorer la poésie contemporaine fidèle au canon (*'amud*) ancien, est néanmoins admis aujourd'hui par les initiateurs de la "poésie libre" (*al-shi'r al-hurr*) qui, certains d'avoir gagné la bataille, peuvent se faire plus tolérants vis-à-vis des traditionalistes. Dans le tableau du paysage poétique qu'il dresse en 1991,[12] Ahmad 'Abd al-Mu'ti Hijazi (né en 1935) présente ainsi 'Abd al-Latif 'Abd al-Halim, un de ces fidèles de la poésie *'amudi*:

> Je ne présente pas ce poète en tant qu'exception ou voix dissidente dans un courant dominant, mais en tant qu'[il

plutôt le fait que ces esthétiques ne correspondent pas seulement, comme le dit Hilmi Salim, à des espaces sociaux hétérogènes, plus ou moins étanches (auquel cas elles pourraient coexister en s'ignorant mutuellement), mais sont aussi en concurrence au sein d'un même espace social et luttent pour la conquête des mêmes ressources. L'exacerbation des luttes symboliques entre écoles, groupes, générations, etc. qui caractérise le sous-champ poétique égyptien (et arabe) depuis les années cinquante souligne que la plupart des acteurs—avant-gardes et arrière-gardes, traditionalistes et modernistes—ont la même ambition d'assumer un magistère social et d'accéder aux positions de pouvoir symbolique qui le conditionnent. Ainsi, dans le même témoignage qu'on vient de citer, M. F. Abu Sa'da réaffirme, à côté de son "expérimentalisme," la "fonction sociale" du poète et tente d'annuler la contradiction entre ces deux termes:

> Mon rôle comme poète vis-à-vis de la communauté (*al-jama'a*) est de réactiver la mémoire collective en la faisant renaître à travers moi. Toute mon ambition est d'éveiller le sens esthétique de la communauté [...]. C'est au poète de prendre l'initiative, de dompter la communauté pour qu'elle soit à l'écoute de la loi poétique cachée du monde, loi vers laquelle lui seul peut la guider.[9]

On pourrait là encore multiplier les exemples de ces poètes qui d'un côté poussent un peu plus loin, à chaque génération, la "purification" du poème de tout ce qui le définit socialement et de l'autre rêvent d'accéder au même magistère social que leurs prédécesseurs. Ainsi Ibrahim Dawud (né en 1961), un des initiateurs, depuis son premier recueil intitulé *Tafasil* (Détails, 1989), du courant minimaliste du "poème des petites choses de la vie" (*qasidat al-tafasil al-yawmiyya*), qui s'insurge dans un billet d'humeur contre le monopole médiatique dont jouiraient les "grands" poètes:

> C'est à croire que depuis le milieu des années cinquante jusqu'à aujourd'hui, les Arabes n'ont donné naissance qu'aux poètes qui écrivent depuis le milieu des années cinquante. Les médias ne se sont pas occupés des vagues successives venues après les "grands" qui ont nationalisé

est ainsi associée à la nature composite du tissu social, divisé en couches traditionnelles et couches modernes selon un représentation évolutionniste bien traditionnelle elle aussi. Ce type d'argument proche des théories marxistes du "reflet" voisine avec une idéologie de la "purification" très répandue dans les milieux poétiques d'avant-garde: selon cette représentation, l'histoire de la poésie arabe moderne est celle d'un effondrement progressif de toutes les normes et conventions esthétiques et autres socialement imposées au poète, selon un processus analogue à celui des poésies de langues européennes, bien décrit par Bourdieu:

> L'histoire de la poésie, du roman et du théâtre tend à se présenter comme un processus de purification, par lequel chacun de ces genres, au travers d'un incessant retour critique sur soi, sur ses principes, ses présupposés, se réduit de plus en plus à sa quintessence la plus épurée. Ainsi, la série des révolutions poétiques contre la poésie établie, qui a scandé l'histoire de la poésie française depuis le romantisme, tend à exclure de la poésie tout ce qui définit le "poétique."[6]

La différence entre la poésie européenne et la poésie arabe étant dans la rapidité du mouvement: "en cinq décennies environ, la poésie arabe est passée par à peu près toutes les phases de développement qu'a connues la poésie occidentale au cours de trois siècles."[7] Un exemple parmi d'autres de ce type de représentation, extrait de l'intervention à un colloque sur "la crise de la poésie en Egypte" de Muhammad Farid Abu Sa'da (né en 1946):

> Toutes les illusions qui ont tenté de consacrer les notions de "langue poétique," de "position poétique," de "personnalité poétique," "d'objet poétique" sont tombées. Désormais, la vocation (*hamm*) du poète consiste à extraire le poétique de la langue ordinaire, de tous les jours, de l'homme ordinaire, des situations et des événements les plus familiers.[8]

Mais après tout, la coexistence d'esthétiques différentes et contradictoires n'est pas une particularité du champ poétique. Ce qui le caractérise, et explique la récurrence du discours de la crise, c'est

manifestations de masse (plus de cent participants à chaque fois), les querelles politiques et idéologiques qui sont le lot traditionnel des réunions d'intellectuels arabes furent sinon absentes, du moins exceptionnellement feutrées: c'est donc bien par l'histoire propre à chacun des deux champs et par leurs dynamiques spécifiques qu'il faut tenter d'expliquer leurs situations contrastées.

S'il y a un consensus quasi unanime, dans la critique comme chez les poètes, sur le diagnostic de crise porté sur le champ poétique, les analyses et explications de cette crise divergent naturellement en fonction de la position des acteurs au sein du champ. La plupart s'entendront pourtant sans doute sur cette proposition de principe déjà énoncée par Ahmad Amin en 1953: la poésie arabe moderne est entrée en crise du jour où a été mise en cause la forme canonique de la *qasida*—de fait, on pourrait remplir une bibliothèque de tout ce qui s'est dit et écrit, depuis un demi-siècle, sur la "crise de la poésie arabe." Pour les traditionalistes, cette mise en cause traduit une pathologie de la culture arabe: affaiblie et éblouie par l'étranger, elle se détourne de la manifestation la plus vitale de son identité—sa langue—et de la plus haute et la plus ancienne forme d'expression qu'elle connaisse—sa poésie; mais ce n'est qu'une éclipse, un état transitoire lié à une conjoncture historique, celle du colonialisme. D'ailleurs, les plus optimistes ou les plus militants annoncent une imminente renaissance, à la manière du "poète-docteur" 'Abd al-Latif 'Abd al-Halim (né en 1945), à qui on a emprunté la métaphore de l'éclipse et qui énumère les raisons de parier sur cette renaissance de la "vraie" poésie, définie comme "la parole rythmée par des mètres et des rimes" (*al-kalam al-mawzun al-muqaffa*).[4] En face, les modernistes développent une analogie entre "crise poétique" et la crise de sociétés dont de larges secteurs sont demeurés à la marge de la modernité; ainsi, selon le poète Hilmi Salim (né en 1951),

> Il reste encore dans nos sociétés de larges couches traditionnelles, bédouines, tribales ou paysannes, qui sécrètent un art, une poésie et des valeurs esthétiques qui leurs sont propres. Ces couches sont peut-être sociologiquement majoritaires, à tel point que l'ensemble du mouvement de la poésie libre est encore étrange, anormal, non assimilé.[5]

La collision d'esthétiques relevant de temporalités différentes

avenir brillant.[1]

Ce texte quasi cinquantenaire résume à merveille les situations respectives de la poésie et de la prose de fiction arabes. Empruntée à l'étranger, la fiction romanesque n'a pas connu de mise en cause radicale de ses canons esthétiques, mais plutôt une série d'aménagements visant à l'acclimater à la culture d'emprunt, qui ont permis son "enracinement" (*ta'sil*); à l'inverse, la tradition poétique arabe, minée par les assauts des avant-gardes successives tout au long du siècle, ne leur a pas moins opposé une considérable force d'inertie, de sorte qu'aujourd'hui le champ poétique apparaît, selon la métaphore du poète libanais 'Abduh Wazin, comme une "terre dévastée"—amusant détournement du *Waste Land* de T. S. Eliot, que la mouvance de la revue *Shi'r* érigea en parangon de la modernité poétique avant de s'ériger elle-même en "pionnière" de la modernité poétique arabe.[2] Deux grandes manifestations organisées récemment au Caire par le Conseil supérieur de la Culture ont donné la mesure de ce contraste entre champ romanesque et champ poétique arabes: le Festival de la création poétique (23-27 novembre 1996), bruissant de polémiques et d'excommunications réciproques, avec ses soirées poétiques où de nombreux poètes invités préféraient ne pas se montrer plutôt que de lire leurs textes avant ou après tel ou tel de leurs collègues, etc., et le Congrès du roman arabe (22-26 février 1998), où régnait au contraire une ambiance étonnament consensuelle, bien rendue par ce compte-rendu de l'écrivain libanais Hasan Dawud (né en 1950):

> Tous les romanciers se sont réunis ici sans que ne les divisent des voix opposées ou la prétention de certains à se revendiquer d'une appartenance à un temps ou une culture nouveaux. Le roman arabe a paru, dans ce premier congrès, comme le fruit d'une école d'écriture une et continue, assez solide pour ne pas être perturbée ou menacée par ses divergences internes. On n'a pas vu les derniers venus s'engager dans un tournant qui les fasse sortir des expériences passées, ou du moins, on n'a pas entendu s'élever une telle voix dans les réunions du congrès.[3]

Le contraste est d'autant plus saisissant que dans ces deux

La poésie en Egypte aujourd'hui: état des lieux d'un champ "en crise"

Richard Jacquemond

En 1953, la *Revue du Caire* publiait un numéro spécial intitulé "Cinquante ans de littérature égyptienne," introduit par un article d'Ahmed Amin (1878-1954), grande figure intellectuelle de l'entre-deux-guerres, où il dressait un bilan de l'évolution de la production nationale dans les divers genres littéraires. A. Amin écrivait:

> Quant à la poésie, disons qu'elle a suivi les traces de la poésie ancienne dans sa métrique et ses rimes et très souvent dans ses sujets: cette poésie s'arrête à Chawki et Hafez. Aujourd'hui, une certaine perplexité règne: la poésie des anciens n'est plus au goût du peuple, et aucune rénovation ne vient s'y substituer. [...] En Egypte et dans le monde arabe se développe un mouvement parmi la jeunesse pour former une poésie nouvelle traitant de sujets nouveaux [...] où nous avons été devancés par les Européens. On se débarrasse aussi de la rime et de la métrique traditionnelle des anciens. Mais on observe que les gens cultivés des nations arabes ont accueilli ce genre de vers avec une sorte d'indifférence, parce que leur oreille musicale ne s'y est pas encore accoutumée. Ils ont senti que ce genre de poésie ne jaillissait pas de son propre milieu et ne s'harmonisait pas avec leur propre goût; la question reste confuse et on ne sait trop comment elle évoluera.
>
> Mais la prose est solide et stable parce qu'elle a su s'adapter à la situation présente [...]. C'est pourquoi nous avions raison de dire que la prose arabe est très proche de la prose occidentale dans ses différents genres. Elle ne s'immobilise pas, mais se conforme à l'évolution des sciences et des cultures et aura, à ce qu'il semble, un

Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive*. Chicago: U of Chicago P, 1991.
Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. (1925). New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953.
______________. *The Waves*. (1934). New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953.
______________. *To the Lighthouse*. (1927). New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953.

1967.

Doan, Laura and Terry Brown. *Virginia Woolf: Emerging Perspectives: Selected Papers from the Fourth Annual Conference on Virginia Woolf.* eds. Eileen Barrett and Patricia Cramer. New York: Pace U P, 1994.

Fletcher, John and Malcolm Bradbury. "The Introverted Novel." *Modernism 1890-1930.* Malcolm Bradbury and James McFarlane, eds. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press Inc., 1978. 394-415.

Fox, Richard G., ed. *Recapturing Anthropology: Working in the Present.* Santa Fe: School of American Research Press, 1991.

Friedman, Susan Stanford. "Spatialization, Narrative Theory, and Virginia Woolf's *The Voyage Out.*" *Ambiguous Discourses, Feminist Narratology and British Women Writers.* Kathy Mezei, ed. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1996. 109-36

____________________. "'Beyond' Gynocriticism and Gynesis: The New Geography of Identity and Future of Feminist Criticism." *Tulsa Studies in Women's Literaure.* 15:1 (Spring 1996). 13-40

____________________. "Uncommon: Readings Seeking the Geopolitical Woolf." *South Carolina Review* 29:1 (Fall 1996). 24-44.

____________________. *Mappings.* Stanford: Stanford U P, 1997.

Jameson, Frederic. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* Ithaca: Cornell U P, 1981.

Lawrence, Karen. *Decolonizing Tradition: New Views of Twentieth-Century 'British' Literary Canons.* Urbana: U of Illinois P, 1992.

______________. *Penelope Voyages: Women and Travel in the British Literary Tradition.* Ithaca: Cornell U P, 1992.

Lévi Strauss, Claude. *Tristes Tropiques.* Paris: Plon, 1955.

Marcus, Jane. "Britannia Rules *The Waves.*" *Decolonizng Tradition: New Views of Twentieth-Century 'British' Literary Canon.* Karen R. Lawrence, ed. Urbana: U of Illinois P, 1992. 136-62.

Mudimbe, V. Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge.* Bloomington: Indiana U P, 1988.

Phillips, Kathy J. *Virginia Woolf Against Empire.* Knoxville: U of Tennessee P, 1994.

Price, Sally. *Primitive Art in Civilized Places.* Chicago: U of Chicago P, 1989.

Squier, Susan M. "Virginia Woolf's London and the Feminist Revision of Modernism." *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film.* Mary Ann Caws, ed. New York: Gordon and Breach, 1991. 99-119.

[8] Conrad's protagonist in *The Heart of Darkness*, Kurtz, says, enigmatically just before he dies: "The horror! The horror!" (85).

[9] Woolf's expresses present-time as circular motion, always traveling between past-time and future-time. Throughout the novel, the present is intimately interactive with the past and the future as characters and the narrative voice travel back and forth in time, indifferent to chronological, linear time. "Time flaps on the mast" of an invisible ship as Clarissa takes the reader to Bourton, to her childhood, to Sally Seton's kiss (49). In this way, Woolf enables the reader to experience the significance of the past for Clarissa and the other characters mentally traveling to earlier times.

[10] Here, I rely in part on Friedman's reading of the Ramsey marriage in *To the Lighthouse* ("Uncommon Readings"). The relationship between Clarissa and Septimus, however, travels radically between their disparate class levels, an unusual occurence in Woolf's novels.

[11] Interestingly, insecurities of the kind Peter Walsh exhibits manifest themselves even more directly in the Anglo-Australian character, Lewis, in Woolf's later novel *The Waves*.

Works Cited

Abu-Lughod, L. "Writing Against Culture," *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Richard G. Fox, ed. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. 137-62

Amin, Samir. *Eurocentrism*. Russell Moore, trans. London: Zed Books, 1989.

Appadurai, Arjun. "Global Ethnoscapes Notes and Queries for A Transnational Anthropology." *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Richard G. Fox, ed. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. 191-210.

Bradbury, Malcolm and James McFarlane, eds. *Modernism. 1890-1930*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press Inc., 1978.

Clifford, James. "Traveling Cultures." *Cultural Studies*. Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler, eds. London: Routledge, 1992. 96-116.

____________. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Enthnography, Literature, and Art*. Cambridge and London: Harvard U P, 1988.

Conrad, Joseph. *The Heart of Darkness*. Cedric Watts, ed. London: J. M. Dent, 1995.

____________. *Victory: An Island Tale*. London: J. M. Dent and Sons Ltd.,

Notes

[1] See Bradbury and McFarlane, "The Name and Nature of Modernism," 19-55 and "A Geography of Modernism" in *Modernism*, 95-190.

[2] As Phillips points out, in the midst of writing *Mrs. Dalloway* in the fall of 1922, Virginia Woolf was reading both Homer's *Odyssey* and James Joyce's *Ulysses*, 10.

[3] I am particularly indebted to Susan Stanford Friedman for introducing me to the notion of "Traveling Modernisms," articulated recently in her article, "Uncommon Readings: Seeking the Geopolitical Woolf." See also her articles "Beyond Gynocriticism and Gynesis: The New Geography of Identity and the Future of Feminist Criticism," "Specialization, Narrative Theory and Virginia Woolf's *The Voyage Out*," and her more recent book, *Mappings* (1997). See Karen Lawrence and Susan Squier for further feminist discussions of border crossing and the politics of location.

[4] See also Abu-Lughod's essay "Writing Against Culture" in which she argues that the concept of culture, as an anthropological tool, must be abandoned due to its fundamental inequalities, judgments and Orientalisms. Because the "culture concept" relies on differentiating self from other, ethnic "halfies" and feminists—whose identities complicate a clear split between self and other—need a new methodology. Writing "against culture," as Richard Fox explains in his introduction to *Recapturing Anthropology*, "means writing about everyday life of persons, not the cultural life of a people" (12).

[5] Appadurai and Abu-Lughod's critiques are indeed valuable for new modernist critics; Karen Lawrence makes the point, however, that several non-Western intellectuals have provided earlier more radical critiques of Western ethnography. She recommends Samir Amin, *Eurocentrism* and V. Y. Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. These and other postcolonial cultural critics have criticized Western ethnography's ties to the larger more pernicious project of imperialism.

[6] For further discussions of Western construction of "primitive" and "modern" see Clifford's *The Predicament of Culture*; and specifically the chapter entitled "Histories of the Tribal and the Modern," 189-214. See also Marianna Torgovnick, *Gone Primitive* and Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*.

[7] I am adapting Frederic Jameson's concept of the political unconscious articulated in *The Political Unconscious* here.

on other people's noses" (155). Peter's implicit dread of 'Other' people can be understood as a general uneasiness with the increased amount of intercultural travel and exchange between England and the rest of the world and a mourning for a time when London was purely English; but Peter also expresses a traveler's sense of loneliness and displacement. He describes "a bareness, [a] frigidity" to his hotel room that cannot be attributed to its cleanliness (155). Starched matrons inspect and meticulous maids

> scour [daily] for all the world as if the next visitor were a joint of meat to be served on a perfectly clean platter . . . Books, letters, dressing-gown, slipped about on the impersonality of the horsehair like incongruous impertinences. (155)

Peter leaves the hotel quickly, traveling across London to Clarissa's party to which "cabs rush . . . like water round the piers of a bridge" (164). The final party scene draws all of the characters together, uniting various and sundry travelers from across London and the globe, as well as joining class, gender and power across divides for a single evening.

In analyzing the ways in which Woolf uses tropes of travel and the metaphor of the traveler, the interplay of gender, race, class, history and power are highlighted in their consistent interpenetration. Clifford's ethnographies of dwelling and travel enable us to see how Woolf's apparently 'domestic' novel is actually in a constant dialectic with 'foreign,' global spaces and concerns. Woolf's awareness of, and artistic sensitivity to, this dialectic goes largely unnoticed among modernist critics; but careful analysis of the ways in which Woolf works with this dialectic provides new and fascinating ways of approaching and understanding her characters. In this way, we are able to move far beyond standard Woolf criticism that limits itself, by and large, to her interests in aesthetic experimentation and feminism. Analyzing closely the figurative and the lyrical, the poetization and poetics of the narrative texts—in the light of new ethnographic theories—a set of new significances surfaces.

years earlier, in 1893, for his Socialist radicalism, once had a great love of the abstract principles of science and philosophy. While he still believes that "the future of civilization lies . . . in the hands of young men such as he was thirty years ago" (50), Peter cannot maintain this radicalism himself. Indeed, he reflects with amazement that journalists can now write about such subjects as water closets which "you couldn't have done ten years ago" (78). Soon after leaving Oxford, Peter traveled to India, encouraging a love of military power he had as a boy. When Peter comes to Trafalgar Square, he stops in front of a statue of General Gordon, "whom as a boy he had worshipped; Gordon standing lonely with one leg raised and his arms crossed—poor Gordon, he thought" (51). Peter's experience in India and his childhood love of General Gordon have proven stronger than his adventures as a young college rebel, and yet the statue of Gordon, lonely and solitary, serves as a fitting, tragic double for Peter. Gordon's significance, furthermore, reaches beyond an abstract symbol of military might. Deceased, in 1885, Gordon had led the British troops in some of the Empire's most significant foreign wars: the Crimean War, the second Opium War in China and several major conquests in Africa. For British citizens at the time, Gordon represented a powerful emblem of British foreign conquest.

Peter's walk comes to an end, not at his home like Clarissa's stroll, but at a hotel. The hotel plays a significant role in Clifford's transglobal ethnographies, and serves as Peter's domestic space but one from which he feels thoroughly alienated. According to Clifford, he is not the first to theorize the significance of the hotel in modern culture. Conrad, in the opening of *Victory*, and Lévi-Strauss in *Tristes Tropiques* write of hotels as symbols of civilization's barbarity. For Frederic Jameson, Portman's Bonaventure hotel symbolizes the (post)modern condition with no visible entrances or exits, this "confusing maze of levels frustrates all continuity—the narrative stroll of any modernist flaneur" (qtd. in Clifford 96). In Woolf criticism, hotels have traditionally been viewed as places of privilege; in *The Voyage Out*, for instance, the hotel has a decidedly upper-middle class and remarkably British character, despite its "exotic" location. In *Mrs. Dalloway*, the hotel appears again, but in the far less enchanting and more domestic locale of downtown London. Before Clarissa's party, Peter ponders the nature of hotels. "These hotels are not consoling places," he thinks; "[f]ar from it. Any number of people had hung up their hats on those pegs. Even the flies, if you thought of it, had settled

are you from?' but 'where are you between?'"—a query he calls "the intercultural identity question" (109). Based on many critical interpretations of Peter, he would indeed seem like an unlikely candidate for an intercultural identity. In many ways, however, Peter, like the indigenous Indians, is a product and victim of British colonialism. His victimization manifests itself in the form of an intense insecurity and a subsequent desire to dominate, combined with the unshakeable feeling of being abused, helpless and disadvantaged for having been born (and banished) into Anglo-India.[11]

Peter Walsh, nonetheless, imagines himself the wielder of British imperial power. Walking across London, he swells with a racist pride, thinking about how "all India lay behind him; plains, mountains; epidemics of cholera; a district twice as big as Ireland" (48). Interestingly, Peter judges India's lack of progress by its failure to adapt to new modes of travel. He had, he recalls, "invented a plough in his district" and "ordered wheel-barrows from England" which "the coolies wouldn't use" (49). And Peter's imagined conquests of India are intimately connected to his illusory triumphs over British women. "After India," he explains, "one fell in love with every woman one met . . . Every woman, even the most respectable, had lips cut with a knife; curls of Indian ink" (71). Walking across London, Peter fantasizes—"an adventurer, reckless . . . swift, daring, indeed (landed as he was last night from India) a romantic buccaneer" (53)—and turns to follow a young girl across Piccadilly and up Regent Street. Here, Woolf seems to emphasize the parallels, reaching across national divides, that unite patriarchal and imperialist forms of power.

The nature of Peter's weaknesses, however, has been carefully articulated and documented. Instead, how might Woolf's tropes of travel and movement inform or supplement these traditional readings of Peter? For while Peter stares in reverence at the statue of Nelson or handles his pocket-knife as he crosses Cockspur Street, he is also physically traveling across London streets. But what does it mean that Peter's interior dialogue takes place as he is traveling across London on foot? How do Peter's preoccupations with gender and political power bisect the geopolitical plane? To answer these questions, we need to understand how travel is of fundamental importance to the development of Peter's character and that it has created a deep-seated ambivalence in his attitude toward British imperialist projects and his support of militarism. Peter, who was dismissed from Oxford thirty

would see her as apolitical. Despite the fact that Phillips makes some significant observations that serve to highlight the political Woolf, the danger of such a reading is a reductionism that fails to take into account the impossibly irreducible complexities of Woolf's novels. To argue that *Mrs. Dalloway*'s chief purpose is to "expose the hollowness of the representative middle-class pair, Peter and Clarissa, despite a few likable traits" (5), dangerously oversimplifies the novel. In an attempt to open up Phillips's reading, I want to expand on Clifford's definition of "the border" as well as Appadurai's notions of a "deterritorialized" world.

Peter Walsh, a self-described "solitary traveler," is literally introduced into the novel—and Clarissa's attic room—as a traveler, recently "home" from India (57). He is from "a respectable Anglo-Indian family which for at least three generations had administered the affairs of a continent" (55). To read Peter as a colonialist power-monger is certainly tempting, but to do so is to elide the complexity of his character, a complexity brought about largely by his experiences traveling back and forth between England and British India. Peter's relationship to either country is not easy to categorize; neither place is definitively "home" or "foreign" for him, the condition of deterritorialization Appadurai describes. India, the foreign land to which Peter traveled, has become his place of dwelling, while England, his cultural "home," is not his permanent place of dwelling. He is in between two radically different cultures, living in an Appaduraian "ethnoscape" created by the immigration of British families into India necessitated by colonialism. Indeed, Woolf's characterization of Peter Walsh highlights the problematic relational status of all Anglo-Indians and the fact that Woolf was profoundly aware of the way in which colonialism affected the identities of the English who settled the colonial lands.

Clifford's interest in 'the border' can help us talk about Peter's situation in transglobal terms. He ends "Traveling Cultures," with "a series of exhortations" (108) about what kinds of questions he believes his article should provoke: "We need to conjure with new localizations," Clifford urges, "like 'the border'" (109). Like the Haitian Clifford describes—existing between the Caribbean and Brooklyn, Peter Walsh, an Anglo-Indian, can also be studied ethnographically in both England and India. Indeed, there is "the need to think of at least two places," when reflecting on Peter Walsh (109). For as Clifford explains, the question bεcomes "not so much 'where

Holmes homes?" he puns (97). Dr. Bradshaw's worship of "Conversion,"—a "Goddess even now engaged in the heat of India, the mud and swamp of Africa, the purlieus of London"—symbolizes the way in which imperialism is not a solely 'foreign' project (99). "At Hyde Park Corner on a tub" or walking "penitently disguised as brotherly love through the factories and parliaments," conversion reaches across classes and oceans (100).

That Clarissa Dalloway and Septimus Warren Smith are psychic doubles is readily accepted by Woolf critics; how might they operate, however, as geopolitical doubles? Using Clifford's theories of the ethnographies of dwelling and ethnographies of travel to think about their relationship, we can say that Clarissa Dalloway symbolizes local calmness and stasis. She remains fixedly in London, at home and sane; while Septimus (already an emigrant in London from Stroud) travels east to fight the War and ensuing insanity, thus signifying the space of movement and travel in their relationship.[10] Also, both Clarissa and Septimus allude to attractions, possibly homosexual, to people from their past (Sally Seton and Evans), attractions that could take place only outside of London, in Bourton and France, respectively. As the time draws near for Clarissa's party, Septimus prepares to die. "If it were now to die 'twere to be most happy," Clarissa thinks after hearing of Septimus's death, echoing the words of Othello (35). Again and again, Woolf uses several of Shakespeare's plays with foreign focus to unite Clarissa and Septimus: *Othello*, *Antony and Cleopatra* and *Cymbeline*—all also involved with questions of race and empire. Finally, as Clarissa glides up the staircase, floating above her party like a mermaid in her blue-green dress, Septimus, moving in contrast, jumps from an open window to his death.

In analyzing the geopolitical characteristics of Peter Walsh, I would like to refer briefly to Kathy Phillips's depiction of the anti-imperialist, anti-war Woolf. The thrust of Phillips's argument focuses on Virginia Woolf as a powerful satirist of British social institutions through her use of "incongruous juxtapositions and suggestive, concrete detail, which can be interpreted as metaphor" (vii). Phillips concentrates most specifically on the "informed juxtapositions" (ix) Woolf arranges which "associate Empire making, war making, and gender relations" in "a complicated and shrewd critique" (vii). Phillips's agenda, similar to Jane Marcus's in "Britannia Rules *The Waves*," is to rescue Woolf from those who

Septimus, a drowned sailor, Doris describes herself metaphorically as an inhibited traveler. And, like Peter Walsh, Kilman walks across London, passing newly erected statues commemorating the recently dead, like the Tomb of the Unknown Warrior, a manifest sign of the recent horror of the War, just erected in 1920.

The major emigré character in the novel is, of course, Septimus Warren Smith, who emigrates to London "because he could see no future for a poet in Stroud" (84). Primarily because of his lower class status, Septimus is particularly vulnerable in London, a city which had "swallowed up millions of young men called Smith" (84). Like so many struggling writers, Septimus was first forced to seek work as a clerk. Through his commitment and diligence, he quickly found himself on the threshold of the London business world. Mr. Brewer, the managing clerk at Sibleys and Arrowsmiths, was immensely pleased with Septimus's progress and estimated that "in ten or fifteen years" he would "succeed to the leather arm-chair in the inner room" (85). When the war broke out, Septimus "was one of the first to volunteer" to defend England (86). His journey to France and into combat forced him to forsake his English companion, Evans, for a new Italian bride, Rezia. For Rezia, like many of the war's new brides, immigration to England has meant immense sacrifice and suffering, too. "Why [was I] not left in Milan?" she laments, instead of "coming to live here in this awful city" (65-66). Travel is not all unpleasant for Rezia, however; her most joyous memory of Septimus is the afternoon "they went to Hampton Court on top of a bus, and they were perfectly happy" (66). Significantly, Woolf's characterization of Rezia is one of her few attempts to imagine the subjectivity of a foreign woman in the novel.

In his post-war state of neurosis, while birds sing in Greek, Septimus (who like Clarissa is partial to nautical metaphors) feels laid out "like a drowned sailor on a rock" (69). He imagines himself a modern day Jesus Christ, a wandering Jew in a savage land, "suffering for ever, the scapegoat, the eternal sufferer" (25). Tragically, Septimus's home, his place of dwelling, becomes his greatest enemy, personified in the odious "Dr. Holmes." The doctor, for Woolf, represents "human nature . . . the brute, with the blood-red nostrils;" but Dr. Ho(l)mes also has a geopolitical significance, symbolizing the fact that "home" is not always necessarily a place of understanding and safety. Septimus himself recognizes the irony of his doctor's name when Bradshaw tries to commit hım to an institution: "One of

but hers is a journey aboard a renegade bus:

> the impetuous creature—a pirate—started forward, sprang away; she had to hold the rail to steady herself, for a pirate it was, reckless, unscrupulous, bearing down ruthlessly, circumventing dangerously, boldly snatching a passenger, or ignoring a passenger, squeezing eel-like and arrogant in between, and the rushing insolently all sails spread up Whitehall. (135)

Unlike her mother's reserved stroll up Bond Street, Elizabeth's journey down the Strand is free-spirited and daring, like the adventures of a wild pirate or a young Sally Seton. However, she encounters metaphorically the same problems Sally inevitably did in her youth. To "each movement of the omnibus" Elizabeth responds "freely like a rider," but simultaneously, "like the figure-head of a ship," she becomes a motionless statue of feminine beauty. The heat gives "her cheeks the pallor of white painted wood" and her eyes gaze "ahead blank, bright, with the staring incredible innocence of sculpture" (136). Indeed, Elizabeth's gender affects her experience of travel, forbidding total freedom of movement, and making us wonder if this rebellious young girl will follow Sally Seton down a similar path to conventionality and confinement.

Here, I think it is worthwhile to consider briefly Elizabeth's companion, Doris Kilman, usually read solely in terms of her class or religious fervor, but who is another character in which issues of gender, race, class and power converge in hitherto unforeseen ways. She is "degradingly poor" because, as she explains, "the War came; and she had never been able to tell lies" (123). Mrs. Kilman, originally spelt "Kiehlman," lost her position at Miss Dolby's school "because she would not pretend that the Germans were all villains" (124). Turned out because she is an English woman of German descent, Kilman represents a growing English dis-ease with the idea of the pure English blood being "tainted" by the blood of foreigners, especially with the post-war rise of immigration. Kilman's relationship to travel is particularly fascinating. While Elizabeth, traveling down Whitehall atop an omnibus, imagines herself riding defiantly upon a pirate ship, Doris Kilman describes herself as "a wheel without a tyre (she was fond of such metaphors), jolted by every pebble" (130). Like Clarissa, caught on a sinking ship, and

quality commoner in foreigners than Englishwomen. (33)

Woolf overtly characterizes Sally as the stereotypical "exotic" beauty and impulsive "foreigner": She "had French blood in her veins, an ancestor had been with Marie Antoinette, had his head cut off, left a ruby ring" (33). What does it mean that Clarissa's most precious memories are intimately connected to a French, overtly sensualized and irresponsible woman? Might Woolf's characterization of Sally have to do with the fact that both Clarissa's and Woolf's mothers were part French? Or does Woolf fall into an exoticization of the Other here, fetishizing the provocative French woman? In the final party scene, Sally appears as the married, "domesticated" Lady Rosseter with five sons at Eton and "ten thousand a year" (188). Clarissa, in spite of her own marriage to Richard, is clearly hurt by the fact that Sally has readily traded her 'otherness' and her Socialist beliefs for money and a title. Clearly, Clarissa is ambivalent, traveling between a representation of the domestic sphere, eschewing or exoticizing the Other, and a sense of utter confinement and panic within the same space.

Similarly, Clarissa exoticizes her somewhat emotionally-distant daughter, Elizabeth. Oddly enough, however, in Elizabeth's case, her "foreignness" is estranging and represents a dividing difference between mother and daughter:

> Was it that some Mongol had been wrecked on the coast of Norfolk . . . had mixed with the Dalloway ladies, perhaps, a hundred years ago? For the Dalloways, in general, were fair-haired; blue-eyed; Elizabeth, on the contrary, was dark; had Chinese eyes in a pale face; an Oriental mystery; was gentle, considerate, still. (122-23)

Indeed, there is a distance between Clarissa and her daughter, a gap that exists between Clarissa and all the major female characters in the novel, always symbolized by their foreign characteristics or ties. "What could she be thinking?" Clarissa puzzles, as Elizabeth appears momentarily in her doorway to say good-bye (135). Once out of the house, Elizabeth, "with her oriental bearing, her inscrutable mystery," deserts Doris Kilman to ride atop an omnibus (136). She is "a pioneer, a stray, venturing" for "no Dalloways came down the Strand daily," traveling in the direction that many characters take on foot that day,

retreat from Moscow" with Baron Marbot as she reads from his *Memoirs* (31). Domestic, local, confined though the attic room may be, it is simultaneously a place of travel for Clarissa.

Because her husband, Richard, does not share this attic room with Clarissa, her thoughts travel uneasily to their relationship and the absence of sexual relations in their marriage. Significantly, she recalls how she had "failed" Richard "on the river beneath the woods at Clieveden" and "at Constantinople," both places far beyond London (31). In fact, their marriage is thoroughly suffused with tropes of travel and feelings of distance. And a few minutes later, resting in her drawing room while Richard lunches with Lady Bruton, Clarissa describes "a gulf between husband and wife" that "one must respect" always (111). Despite this distance, Clarissa feels intimately attached to Richard by "a thin thread . . . which would stretch and stretch as [he] walked across London" (112). Far across town, Richard thinks of returning home to Clarissa, "eager to travel that spider's thread of attachment between himself and Clarissa" (115), for even while they are apart, "she [keeps] coming back to him like a sleeper jolting against him in a railway carriage" (76). Richard is one of the many secondary characters through which the reader becomes acquainted with Clarissa. Richard sees Clarissa's desire to give parties as a way to combat the suffering and pain of life, again using metaphors of travel to explain why:

> possibly, she says to herself, as we are a doomed race, chained to a sinking ship (her favourite reading as a girl was Huxley and Tyndall, and they were fond of these nautical metaphors), as the whole thing is a bad joke, let us at any rate do our part. (77)[9]

While Richard allows us glimpses of Clarissa, her thoughts travel to several other significant secondary characters, all of whom Woolf relates (and Clarissa relates to) through metaphors of movement and, most often exotic, travel. Sally Seton is one such character, fascinating to consider in a transnational approach. She is described by Clarissa as possessing

> an extraordinary beauty of the kind she admired, dark, large-eyed, with that quality which she always envied; a sort of abandonment, as if she could do anything; a

Furthermore, Clarissa does not purchase her flowers from an ordinary florist or street cart vender, but from an upscale Bond Street florist.

One particularly significant (and familiar) scene that begs (re)consideration in a geopolitical reading is Clarissa's return from Bond Street to her Westminster home and her retreat to the attic room. How might this domestic site—a quiet retreat to which Clarissa bows in silent admiration—be read within an ethnography of travel? As Clarissa bows her head in the foyer, she

> gives thanks to servants, yes, to dogs and canaries, above all to Richard her husband, who was the foundation of it—of the gay sounds, of the green lights, of the cook even whistling, for Mrs. Walker was Irish and whistled all day long. (29)

That the Irish "whistle all day long" seems like a racial stereotype buried in the political unconscious of the text, for later, Clarissa directs Lucy to give an "old bald-looking cushion" to the same Irish cook: "Give it to Mrs. Walker with my compliments! Take it away!" she cries (38-39). We might also look, however, at the way Clarissa "travels" from a purely British or "local" identity to one that acknowledges the part people of "foreign" origin play in her identity and her life.

Once inside the domestic sphere, Clarissa is forced to stay at home, "cloistered," (30) because Lady Bruton has neglected to invite her to lunch. Clarissa's anxiety is founded on the fear of social exile, a fear of domestic stasis without the complement of 'travel.' She understands the importance of movement as a supplement to her domestic existence. As Clarissa climbs the stairs, in the grips of this fear, she seems to travel psychically toward old age and death; for "as she begin[s] to go slowly upstairs, with her hand on the bannisters, as if she had left a party," she "pause[s] by the open staircase window" and feels "herself suddenly shriveled, aged, breastless" (30). The attic room scene—beginning with the oft-quoted "like a nun withdrawing, or a child exploring a tower"—has been endlessly discussed in feminist and psychoanalytic readings of the novel; but it can also be located along another axis of movement, namely, the geopolitical—an axis consistently inflected by questions of gender. As Clarissa looks at her narrow bed and its "clean, tight stretched sheets" that cover and confine her each night, she also describes "traveling" nightly to "the

Waves.

While this scene serves to characterize Clarissa, the way in which the convergent and interpenetrating issues of gender, race and class play a significant part in the geopolitics of the text becomes increasingly clear as well. For instance, directly before Clarissa declares that "she would not say of any one in the world now that they were this or were that," she refers to "those Indian women" as "silly, pretty, flimsy, nincompoops" (8). Woolf, in fact, makes several such references to Indian women, emphasizing the existence of complex tensions and divisions between different classes and races on a local level. Later, when "shawled Moll Pratt," the old Irish flower peddler, contemplates tossing a bunch of roses in the path of the mysterious car "out of sheer lightheartedness and contempt of poverty," she resists, noticing "a constable's eye upon her, discouraging an old Irishwoman's loyalty" (18-19). Moll, a poor, Irish woman represents how gender, race and class can combine to form a stifling situation of multiple oppresions. Finally, a significant connection is made between Clarissa and yet another working class immigrant, Maisie Johnson, the nineteen-year old girl who had "left her people" in Edinburgh to join "that gently trudging, vaguely gazing, breeze-kissed company" of London (27). As Maisie gazes around her, she can only think "Horror! horror!" (27), a Conradian exclamation Clarissa will later echo,[8] recalling how Peter had interrupted her kiss with Sally "Oh this horror!" she thinks, as though "she had known all along that something would interrupt, would embitter her moment of happiness" (36). That the words of a lost and lonely immigrant echo Clarissa's terror at having her privacy invaded by a man reveals the significant interpenetration of class and gender oppressions.

The very nature of Clarissa's trip up Bond Street, in fact, is wholly submerged in issues of class. She "buys the flowers herself" because, as she tells us in the opening words of the novel, her servant, "Lucy had her work cut out for her" (3). And yet how does her trip differ from what Lucy's presumably would have been? If one were actually to follow her steps, it would become clear that "Clarissa's walk is anything but direct" (Doan and Brown 18). That Clarissa wanders through Westminster, across Birdcage Walk, into St. James's Park and finally turns onto Bond Street, suggests the ways in which class and travel are inextricably enmeshed. The meandering Clarissa enjoys the privilege of leisure, for had Lucy set off to buy the flowers and had she taken Clarissa's path, she would have risked dismissal.

enduring symbol of the state. . . (16)

The "astonishing . . . progress . . . up Bond Street" (12) is complicated, however, by uncomfortable references to the darker, coarser side of Bond Street and what that represents. The devastation and grief caused by the First World War, for example, is not lost in the shuffle. For, while "the War was over" officially, Mrs. Foxcroft is still "eating her heart out because that nice boy was killed," and Lady Bexborough is left holding "a telegram in her hand, John, her favorite killed" (5). Woolf also hints at the nascent Americanization of London which was a prominent, and often unwelcome, feature of the interwar years: shopkeepers are described as "fidgeting in their windows with their paste and diamonds," preparing their eclectic collections of jewelry "to tempt Americans" (5). With these brief words, the stereotype of the bargain-hunting, gullible American tourist, betrays the complex geopolitical unconscious of the novel.[7] The "vehicle" conveying this post-war commercialization of London is the airplane circling above Bond Street and writing indecipherable advertising slogans in the air. A few minutes later, among the various and quaint social handbooks and dusty leather-bound manuals Clarissa glances at in a shop window, her eyes rest for a moment on Big Game Shooting in Nigeria. Even in the shop windows of Bond Street, global relations of power are inscribed, destabilizing the comfort and stasis of home.

Clarissa Dalloway herself is an exceptionally powerful embodiment of Clifford's notions of the "hybrid native." Countless Woolf critics have remarked on how confined Clarissa feels when, walking up Bond Street; she describes herself as "not even Clarissa any more" but "Mrs. Richard Dalloway" (11); and yet within this local, contained persona, Clarissa has a simultaneous and "perpetual sense, as she watch[es] the taxi cabs, of being out, out far to sea and alone" (8). For while she exists "in the streets of London, on the ebb and flow of [domestic] things," Clarissa also feels a part of "people she had never met" (8). She has the distinct sensation of being lifted "as she had seen the trees lift mist, but it spread ever so far, her life, herself" (9). In fashioning a protagonist irresistibly drawn to moths, waves and crystal dolphins, Woolf manages to capture the dialectics of dwelling and travel, stasis and motion, within one persona. Woolf will repeat and expand this motif in the central female character of *To the Lighthouse*, Mrs. Ramsey, and in the major symbolism of *The*

international import-export"—to borrow Clifford's terms—that occurs on the pages of Woolf's novels ("Traveling Cultures" 99).

To understand the context in which Woolf was writing, several historical details pertinent to the novel are important. *Mrs. Dalloway* is set in London, in 1923, a time of incredible flux and change for the city, brought about largely by the newly ended First World War. Although the novel concentrates on "one moment in June," Woolf goes to great lengths to present a historical London, in great transition both at home and in its colonies abroad. The tomb of the Unknown Warrior, built at Westminster Abbey (1920), by which many characters walk during the course of the novel, and other similar features of London public ideology were also still new and unfamiliar in the London landscape; while abroad, British colonies like India and Burma were agitating for independence.

And yet, the vision of London Woolf evokes is simultaneously solidly traditional and lyrically nostalgic. Amidst the upheaval and change Woolf depicts in the novel, the monarchy remains intact and the Empire victorious. The novel opens as Clarissa Dalloway stands poised on a Bond Street curb waiting to cross Victoria Street and finish her pre-party errands. Both Bond and Victoria Streets are places of hurried movement, but they simultaneously evoke—and serve as metonyms for—the staid affluence of the upper-class British family and the solid military power of the Empire. With "a touch of the bird about her," Clarissa "perch[es]" on the edge of Victoria Street thinking of "the swing, tramp, and trudge [of] the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging," the constant movement of life which makes her "love it so" (4); but she also muses with contentment on the fact that the "King and Queen were at the Palace" and "even now, at this hour, discreet old dowagers were shooting out in their motor cars on errands of mystery" (5). Indeed, "since her people were once courtiers in the time of the Georges" (5), Clarissa, too, is out on leisurely errands of her own. This freedom of movement is intimately tied to persons of privilege, symbolized by the motor car in which:

> there could be no doubt greatness was seated within; greatness was passing, hidden, down Bond Street, removed only by a hand's-breadth from ordinary people who might now, for the first and last time, be within speaking distance of the majesty of England, of the

Indeed, Clifford's revisionist ethnography can be instrumental in understanding the significance of travel and movement within *Mrs. Dalloway*'s domestic setting. However, Woolf's novel also serves to spotlight some significant weaknesses and aporias in Clifford's argument. As Karen Lawrence points out, even this revisionist ethnography occludes a consideration of gender, despite the fact that Clifford admits the need for such a focus (96). I would add that a concentration on the multiple issues of race, class, power and history are crucial in assessing the significance of movement and travel in modernist literature. In a recent article, "Uncommon Readings: Seeking the Geopolitical Woolf," Susan Stanford Friedman poses a series of evocative questions useful in formulating a "geopolitical" reading of Woolf's oeuvre that takes into account these multiple issues. Friedman is centrally concerned with developing "a feminist epistemology and political activism that foregrounds gender as it intersects with multiple and interactive constituents of identity based on such factors as class, sexuality, race, ethnicity, religion, and geopolitics" (25). Indeed, I will argue, Woolf's use of multiple tropes of movement and the metaphor of the traveler allow her to accentuate the complex ways in which issues of gender, race, class, power and history intersect and reveal how greater systems of geopolitical power are always already at work within the domestic sphere. However, while Lawrence and Friedman both focus primarily on Woolf's novels of nautical travel and summer holiday, *The Voyage Out* and *To the Lighthouse*, I shall analyze what is often read as one of Woolf's more provincial and domestic novels, *Mrs.Dalloway*. The lyricism of Woolf's narration, noted by Friedman, is not simply a lyrical lining to the unfolding of events, but a counterpoint that needs to be explored.

Finally, I am not interested in critiquing Woolf's criticism of, or participation in, British imperialist projects in the way that Jane Marcus's "Britannia Rules *The Waves*" and Kathy Phillips's *Woolf Against Empire* do. Instead, I shall use Clifford's "work in progress"—his theories of the dialectical and interpenetrating relationship between dwelling and travel—to consider some of the issues raised by Lawrence, Friedman, and others to uncover the transglobal or geopolitical characteristics of Woolf's novel. Like traditional ethnographers who have habitually "privileged relations of dwelling over relations of travel," polemical readings of Woolf's novel often "marginalize or erase several blurred boundary areas" that problematize their arguments and "elide the wider global world of

equivalent to "the relationship between the word and the world," (196) these boundary crossings can be worthwhile expeditions for literary critics indeed. Appadurai argues that this conception of cultural studies can be used as a basis for a new kind of global ethnography, one that takes into account our "deterritorialized" postmodern world and finds a new translation of "this tension between the word and the world" (196).[4] Indeed, Modernist scholars need to reject "the dominant Western attitude toward hybridity that sees it as always elsewhere or infiltrating an identity or location that is assumed to be, to always have been, pure and unchanging" (198). Woolf's novel articulates the same sentiment, revealing the hybridity of a cosmopolitan center like London long before the term was en vogue among feminists and (post)modernist scholars.[5]

Another anthropologist whose work is particularly valuable for understanding the significance of travel in *Mrs. Dalloway* is James Clifford. In a number of essay collections he has edited and written since the 1980s, Clifford makes a vigorous effort to reconceptualize the project of Western ethnography.[6] In "Traveling Cultures," Clifford stresses the ways in which "diverse, interconnected histories of travel and displacement" are creeping into and problematizing "certain localizing strategies in the construction and representation of 'cultures'" (97). Traditional cultural analysis establishes its objects of study spatially, using terms like "native" and "local" to describe the limited area of study; but with the drastic expansion of mobility in the modern age, including tourism, urban sprawl, immigration and migrant labor, more and more people "dwell" with the aid of cars, mass transit and airplanes. The exotic has become uncannily close as foreign populations immigrate while familiarity can often be found miles and oceans away. Clifford refuses to read Lévi-Strauss's "great narrative of entropy" in this modernist fragmentary existence; he insists instead that cultural identity needs to be understood as a more complicated process of continual production and destruction (101). Clifford aims to "invert the strategies of cultural localization, the making of 'natives,'" by "an emergent culture-as-travel-relations ethnography" which recognizes a dialectic between past ethnographies of dwelling and a new ethnography of travel (102). He does not deny the existence of locales or home but endeavors to "sketch a comparative cultural studies approach to specific histories, tactics, everyday practices of dwelling and traveling: traveling-in-dwelling, dwelling-in-traveling" (108).

multiple tropes of travel at work within its English domestic setting that frustrate and problematize purely aesthetic readings of the novel.[2] Indeed, every character in the novel is implicitly or explicitly linked to "foreign" places, peoples or travel. And yet what does it mean that, punning, Woolf names one of Septimus's nerve doctors Dr. "Holmes"? Or that Dr. Bradshaw wants to commit Septimus to a home? *Mrs. Dalloway* seems to propose a dialectical relationship between incessant movement and domestic stasis that performs a radical re-interpretation of twentieth century ideas of the English home and empire. Of particular importance is a re-examination of the character, Peter Walsh, not as Clarissa's patriarchal nemesis, but as an Anglo-Indian struggling to fashion some sort of coherent identity out of his colonial past, and a character of central importance to Woolf. Further, how might Clarissa Dalloway and Septimus operate as doubles in a geopolitical sense? And what should one make of the Irish characters, Moll Pratt and Mrs. Walker, who appear briefly in Clarissa's movements as she prepares for her party? All the characters' private contemplations and mental musings take place while they are in motion, perambulating across Regent's Park, traveling down Bond Street or riding atop an omnibus across London. Spice winds, sirens and endless nautical metaphors pepper the text, endlessly complicating and confounding the domestic plane with a rhetoric of travel.

To begin to answer these questions, the recent work of several prominent modernist scholars and critics interested in transnational feminism, history, politics and race is extremely useful. They have begun to theorize about the ways in which the notions of travel and border crossing, as central tropes or thematic features of modernist texts, might be used as vehicles for ushering in new discussions of modernist writers and texts.[3] Their interest in female border crossings reflects another kind of travel—disciplinary boundary crossings—which have become critical to postmodern re-evaluations of literary modernism. Literary critics have become increasingly fascinated with the ways in which theories in cultural studies (anthropology and ethnography, in particular) can open up texts and render readings in hitherto unforeseen ways. A significant article articulating the nature of these border crossings has been Arjun Appadurai's "Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology." If we keep in mind Arjun Appadurai's definition of the subject matter of cultural studies as roughly

Moving Tropes: New Modernist Travels with Virginia Woolf

Elizabeth Clea Lamont

London is enchanting.
I step out upon a tawny coloured magic carpet . . . Faces passing lift up my mind; prevent it from settling . . .
-- Virginia Woolf

All must end upon the Odyssey . . .
-- Virginia Woolf

Virginia Woolf's profoundly lyrical fourth novel, *Mrs. Dalloway*, set in London and focused on a day in the life of one woman and her preparations for a society soirée, is most often interpreted as a thoroughly British, purely 'domestic,' novel. In fact, before feminist recuperations of her oeuvre made waves beginning in the early 1970s, Woolf's novels were valued by many scholars of the modernist period more for their aesthetic experimentation than the way in which they address important social and political issues. In the few sentences John Fletcher and Malcolm Bradbury devote to Woolf in their survey of canonical Modernism, her novels are described as "exploration[s] both of the aesthetic of consciousness and the aesthetics of art" characterized by "a kind of joyous artistic freedom" to focus on "form" (408-09). Beyond an interest in formalist issues, comparisons between Woolf and her Modernist contemporaries—T.S. Eliot, James Joyce, Gertrude Stein, H.D., Ezra Pound and others—have never been extensively drawn. One significant reason for this oversight is the fact that Woolf, living and writing in Bloomsbury, never embraced the wandering, expatriate, "starving artist" existence that other Modernists did. Geographical wanderings, critics insist, produced an added dimension to the works of the High Modernist canon noticeably absent from Woolf's life and work.[1]

And yet, Woolf's novel is teeming with hidden—or at least largely critically unrecognized—lyrical metaphors of movement and

re-occupation of Egypt from 1939 onward and who at pistol-point on 4 February 1942 forced the 22-year-old King Faruq to choose between the appointment of Nahas Pasha Prime Minister and unconditional abdication.

state and that the real name of Plato's' *Republic* is *Politeia.* The real name of Kazantzakis' *Zorba the Greek* is likewise *Βιοσ και πολιτεια του Αλεξιου Ζορμπα* (The Life and Politics of Alexis Zorba) and the book is not about being Greek, but about being a modern man.

[25] I am indebted for biographical information about Tsirkas to Chrysa Prokopaki, "On the Trail of Stratis Tsirkas," translated by Vivienne Nilan from *Στο Ιχνι του Στρατη Τσιρκα* (Athens: Kedros, 1985).

[26] Many of them were kindly annotated for me in my copy of *Drifting Cities* just before his death by the late Count Bernard de Zogheb (†1999).

[27] Stratis Tsirkas, *Drifting Cities : A Trilogy,* Kay Cicellis, trans. (Athens: Kedros, 1995) 446, hereinafter "Tsirkas."

[28] *E.g.* the lyrics of "A Media Luz" by Carlos César Lenzi: "Corrientes tres—quatro—ocho/segundo piso, acensor/Adentro cóctel y amor/Pisito que puso Maple/piano, estera y velador,/un telefón que contesta,/una vitrola que llora/viejos tangos de mi flor,/y un gato de porcellana/pa' que no maulle al amor."

[29] Built in 1930-1932 to replace the old one in Muharram Bey.

[30] Kay Cicellis says "acetylene lamps," which seems highly unlikely.

[31] Tsirkas 520.

[32] In "Music to the Soul," *RA: The Royal Academy Magazine*, no. 58 (Spring 1998): 40.

[33] Tsirkas 551.

[34] It is for this reason—not the deployment of "artistic license"—that the chronology of fictional and real events in the *Alexandria Quartet* is so confused and problematical. Only in the headnote to *Mountolive,* the third volume of the *Quartet*, does Durrell remark that "in this book" he has "exercised the novelist's right in taking a few necessary liberties with modern Middle Eastern history and the staff-structure of the Diplomatic Service," *Quartet* 395.

He is not attempting here to explain or excuse his generally haphazard treatment throughout the whole of the *Quartet* of the period ca. 1934-1945, which is supposed to be its vague temporal setting. What he is obviously referring to instead is the specific fact that the central character of this third novel, David Mountolive, occupies a position as British Ambassador that was notoriously and most emphatically held from before and throughout the war (1936-1946) by Miles Lampson, previously High Commissioner (1933-1936), ennobled as Lord Killearn in 1943. Huge, colorful, and domineering, Lampson was not only the first British Ambassador to Egypt, but also the only foreign diplomat in Egypt of full ambassadorial rank. It was Sir Miles who administered the

[16] *E.g.*, "I think of Melissa once more: *hortus conclusus, soror mea sponsor* [sic] . . . " *Quartet* 38. "I was of course drunk by this time—drunk as much on Justine as on the thin-paper-bodied *Pol Roget* [sic]." *Quartet* 150.

[17] It seems obvious that Durrell never consulted his Alexandrian wives—Eve Cohen and Claire Vincendon Ford—in this respect. The textus receptus of the *Quartet*, the Faber and Faber editions, has clearly never received anything like adequate editing or proof-reading.

[18] Manzalaoui, "Mouths of the Sevenfold Nile" 134.

[19] Manzalaoui, "Mouths of the Sevenfold Nile"134-35.

[20] *Alexandria: A History and Guide*, First Edition Reprint, xvi.

[21] "The sexualizing of all things in Durrell's Alexandria," Professor Manzalaoui goes on to say, comes partly from his over-charged self-engendered landscaping; behind it is also the tradition, which goes back to the Romans and the medievals, which portrays the luxury and sensuality of Cleopatra and "the Soldan of Babylon." Certainly, also, there is a distortion of veracity brought about by changing the proportion of components, suggesting for example a blown-up Levantine population, a sparse native one. Durrell's sensitive, witty, sensual and uprooted characters walk the pavements of a town remarkably depleted of average man. I am reminded of Arthurian knights errant who rove fields and forest with scarcely ever a cottager among them. . . .

The really depressing fact, however, is that legitimate works of imaginative literature should be seized upon by the educated western public and thought to have a documentary value to which they do not lay claim. . . . An unthinking notion of Double Truth seems to grip people who turn from an article on social change in Egypt in *The Economist* to a wholly contradictory picture of Egypt in a review of a novel in one of the desperately-named "quality Sundays." Do people who ask one how accurate Durrell's portrayal is genuinely think it likely that a middle-aged upper-class Coptic woman like Durrell's Leila would, in the middle years of this century, keep a pet cobra in her summer house and feed it on milk?" Manzalaoui, "Mouths of the Sevenfold Nile" 140.

[22] Cavafy, *Collected Poems* 96. Durrell quotes from this poem in *Clea* (1960), the last volume of the *Quartet*, and offers a "free translation" of it in an appendix called "Notes in the Text."

[23] Cavafy, *Collected Poems* 15.

[24] Tsirkas quotes Seferis' lines "Jerusalem, drifting city/Jerusalem, city of refugees" as an epigraph to the first volume of the trilogy. We are reminded that Alcaeus of Mytilene invented the metaphor of the ship of

Notes

[1] Edmund Keeley, *Cavafy's Alexandria* (Princeton: Princeton UP, 1976, 1996) 3-4.

[2] There is, incidentally, no reference of any kind at all to any such district in E. M. Forster's *Alexandria: A History and Guide.*

[3] "Στον ιδιο χωρο." The translation is mine.

[4] I use the English titles given to the poems in *C. P. Cavafy: Collected Poems,* Edmund Keeley and Philip Sherrard, trans., George Savidis, ed. (Princeton: Princeton UP, 1975, 1992).

[5] See, for example, Lawrence Durrell and Henry Miller, *A Private Correspondence,* George Wickes, ed. (London: Faber and Faber, 1963) 187.

[6] *Alexandria: A History and Guide*, First Edition Reprint (London: Michael Haag, 1982) xvi.

[7] The first edition is very rare. It was published in Alexandria by Whitehead and Morris in 1922 and dedicated to G. H. Ludolf, "to whose suggestion this book is due and without whose help it would never have been completed." In Alexandria all the stored copies were burnt in a warehouse fire and all remaining unsold copies were destroyed to comply with insurance regulations. Some copies shipped out before the fire were available in London, however, at the Whitehead Morris office in Fenchurch Street and at Francis Birrell and David Garnett's bookshop, 30 Gerrard Street, W. 1.

[8] *Alexandria: A History and Guide*, First Edition Reprint, 182.

[9] *Alexandria: A History and Guide*, Second Edition (Alexandria: Whitehead Morris, 1938) 157.

[10] *Alexandria: A History and Guide*, Second Edition, iii.

[11] Artemis Cooper, *Cairo in the War 1939-1945* (London: Hamish Hamilton, 1989) 253-54.

[12] Professor Manzalaoui was also the author of a well-known critical article, "Curate's Egg: An Alexandrian's Opinion of Durrell's Quartet," *Études anglaises* XV (1962): 248-60.

[13] Mahmoud Manzalaoui, "Mouths of the Sevenfold Nile: English Fiction and Modern Egypt," *Studies in Arab History: The Antonius Lectures, 1978-87*, Derek Hopwood, ed. (London: Macmillan in Association with St. Antony's College and World of Islam Festival Trust, 1990) 134.

[14] *The Alexandria Quartet; Justine, Balthazar, Mountolive, Clea* (London: Faber and Faber, 1968) [15]. Hereinafter *Quartet.*

[15] Manzalaoui, "Mouths of the Sevenfold Nile" 134.

garbled history and fanciful politics far removed from the grittiness and pain of the real thing. By contrast with Tsirkas' passionate observation, which constitutes his most overt claim on our attention, Durrell parades what appears to be a cynical indifference—perhaps even hostility—to the physical and historical underpinnings of what purports to be his subject. His treatment of either his own fictional characters or the real people who incidentally live on this earth show equally a disturbing lack of capacity for either sympathy or imagination.[34]

Can the books that make up the *Quartet* even be called novels? It is fidelity to the world as it exists that provides the single quality that creates the decisive distinction between the literary sub-genre we call *the novel* from the larger and older prose genre to which it belongs, the genre we call *the romance*. It is what distinguishes the *Satyricon,* say, or the *Golden Ass* from *Chaereas and Callirhoe, Daphnis and Chloe,* or *Theagenes and Chariclea, The Scarlet Letter* from *Madame Bovary* and *Anna Karenina.* Its philosophical, technical, and aesthetic ramifications are obvious, as are their inter-linkages.

Philosophically, for example, it clearly precludes idealism, of either the Platonic or the Hegelian kind. Technically it predicates the general approach to writing that is ascribed by Swift in *The Battle of the Books* to the artists he designates figuratively as "bees," rather than "spiders." Aesthetically it can deliver meanings that are both rich and intelligible, that are not utterly unrelated to how people really live, and that thus call out to faculties other than mere fantasy. There are readers, after all, who find it much more satisfactory to be told something based upon observation that is challenging, honest, and true, rather than something spun out of the artist's entrails that is concocted, pretentious, and false.

But such fidelity to the world—surely in itself a good thing—is above all an ethical posture, I believe, not unconnected with what separates our greatest novelists—Cervantes, Dickens, or Tolstoy, for example—from the merely good or second-rate. Whether or not they are aware of it, they subscribe to a heroic code as exigent as the one that sustained Cavafy's Spartans at Thermopylae, which makes them

> generous . . .
> always speaking the truth.

but essential, as we know from having given the subject thought. There is nothing remotely like this paragraph in Durrell, who never seems to have looked at the world around him. Technically, it is like those Byzantine icons described by the painter John Craxton that make a "fascinating and sophisticated use of reverse perspective where the viewer becomes the vanishing point."[32] It reveals to us, through Manos, in each detail, from the rusted lock and the scents arising from the darkling fields, the distant music and lights, an Egypt that we can recognize as one we know; and it also shows us in Manos himself a generosity of spirit that understands the irrelevance of self-sacrifice, foresees futility, betrayal and death, and nevertheless perseveres in what he believes to be a heroic course, without even the Achillean promise of future fame.

This passage is a prose version, in effect, of Cavafy's "Thermopylae." The political and philosophical attitudes it implies stand at an opposite remove from the crude racism so patent and pervasive in Durrell, who presumes—cynically, perhaps—that imperialist values will permanently prevail, not only in real peoples' sex-lives, but also in the world around them. Tsirkas, by contrast, quotes with approval as one of his Greek characters recalls what he was told by the great Egyptian nationalist Ahmad 'Urabi himself:

> "You're guests in this country. Our people have waked up, and they want to be masters in their own house. Don't be fool enough to trust the British. They try to pass as your protectors, but when they don't need you any more, they'll slip the noose around your necks and sell you cheap. If you know what's good for you, keep your eyes open. We like you, we don't mind you being here. But as guests, not as bosses."[33]

It is highly unlikely that the real 'Urabi ever said anything so concise to anyone, so prescient, or so proleptically wise; Tsirkas is in fact deliberately adducing here for comparative purposes the more liberal political consensus of a later age, as the serious historical novel from Scott to Gore Vidal has always done.

What this passage also points to, however, is yet another dimension of the real and historical Alexandria that is missing in Durrell and to which he seems to have been quite blind. Habitually muddling the synchronic with the diachronic, the *Quartet* offers us

> she had looked at it in vain, hoping it might ring, even by mistake, just so long as she could have the thrill of hearing it ring. . . . Then the dim greenish mirror, with a dark stain in the middle, like an eruption of mold, like a jellyfish, a lunar crater. The curtains smelled of insecticide, a moldy smell that also pervaded the worn carpet, the back of the armchair in the living room, gray and threadbare like the rest.[27]

Recalling Cavafy's wonderful "The Afternoon Sun," this passage tells us everything we need to know by telling us simply about Nancy's physical situation, without dramatizing, glamorizing or falsification. Less a description than an ironic *tour d'horizon*, it has philosophical depth and the pathos of a tango,[28] as well as the ring of truth. In its oblique economy, its austerity and tact in its treatment of what it touches upon, it exemplifies an artistic code requiring faithful adherence to physical reality.

To exemplify further this ethical code, let us quote one more passage from *Drifting Cities*. Manos and two other Communist conspirators are arriving at a hideout, an unused flat in a building behind the new[29] Jewish Hospital at Sporting (Sidi Gabir) on the Abu Qir road:

> We stopped talking because we had reached the place. The door to the apartment was at the back of the building. As the other two fumbled with the lock, which had gone rusty with disuse, I turned round for a moment and gazed at the night. There was a broken-down wall, mounds of earth, the railway, and beyond all that the empty fields. The breeze brought a smell of sugar cane and cinnamon from the damp earth—sweetish, strangely exciting. Lights flickered in the distance—they must have been paraffin lamps[30]—and there was the sound of voices and musical instruments. Some sort of celebration, a wedding or a circumcision ritual. We were standing on the edge of a different world. Beyond those railway lines stretched Egypt, vast and motionless, indifferent to our war.[31]

For many of us, a brilliant passage like this one captures something not merely truthful, as we can know only from our own experience,

family to Athens, where he spent the last sixteen years of his life, active to the end both in political causes and as a writer and translator.

Of the three cities that provide settings in the *Drifting Cities* trilogy, it is Alexandria, the setting for *The Bat*, that Tsirkas ultimately must have known best, thanks to his childhood summers regularly spent there with his grandfather, his intermittent visits for political or business purposes, and finally his 24 unbroken years of residence from 1939 to 1963. Manos, his protagonist, introduces us to a version of Alexandria based very closely on Tsirkas' own experience, a powerfully effective antidote to Durrell's decadent and bookish "city of memory" and far more true to life, as can easily be demonstrated by an examination of details.[26] The Egyptians and Europeans of Tsirkas' Alexandria, for example, are mainly working-class, like most of the modern city's real population; and it is cosmopolitan only in the truly Alexandrian sense, that of being a place where many different ethnic communities have incidentally made their homes at the same time, living otherwise more or less separately from one another, none feeling permanently installed.

Through Manos we thus see an Alexandria of ordinary daily life, in neighborhoods ranged along the familiar stops on the old B and V tram routes, always breathed upon or blasted by a salt wind from the sea. Nancy, Manos' lover and eventually the mother of his daughter, lives in a pension on the Corniche that is perfectly Cavafyesque:

> A searchlight went on at the end of the jetty. It went out, then on again. The sheath of light crawled across the cloud, paused as if it found the navel of the sky then swept low, covered the whole curve of the harbor in a single brush stroke and finally went out. Nan pulled at the shutters. She felt an unpleasant sensation on her palms, it was a mixture of flaking paint, the damp and dust on the shutters, and the resistance of the rusty hinges. She managed to draw the shutters in the end, and fumbled her way through the dark room in search of the switch. She let her dull gaze travel around the room. The anonymous furniture, the grayish bedsheets—a twinge in her heart as she remembered those other sheets, made of fine starched linen. There was the little lame table, with the telephone on it, silent, silent, silent. All these days,

Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal

Stratis Tsirkas—the pen-name of Yannis Hadziandreas—was born in Cairo in 1911 and spent his early childhood in Shari' 'Abd al-Dayyim in 'Abdin.[25] His father, who owned a barber shop in Shari' Sulayman Pasha, had come from Imbros, his mother from Chios via Palestine. They had met in Cairo and married only a year earlier. Tsirkas published translations (Heine, de Musset, Schiller) at fifteen, his first prose piece before he was sixteen. In 1929, when he was just 18, he began earning his own living, first as an accountant, then as manager of a cotton gin, in Upper Egypt. During the next year, 1930, when his first poem was published, he met Cavafy; and in the three years remaining before the great poet's death (1933) they managed to meet again, usually tête-à-tête, a dozen times. Simultaneously, however, Tsirkas had also become a Communist. Left-wing political interests were to dominate his life thereafter; and despite his early and vehement opposition to Stalinism, which led to party-sanctioned attacks on him from 1961 onward, he was to remain communist in his sympathies all his life.

With his first book of poems in 1937, he adopted the pen-name "Stratis Tsirkas" definitively. A second collection appeared in 1938. In 1939, after ten years of managing cotton gins, he moved from Dayrut in Upper Egypt to Alexandria, where he became manager of the Greek-owned Halkousis tannery. During the war he was active as a propagandist among the increasing multitude of Greeks in Egypt and fervently supported the left-wing mutinies in the Greek Army and Navy that broke out during April 1944 and were calculated to strengthen the hand of the Greek Communist Party on the mainland.

In the first fifteen years after the war he published a third collection of poems (1946), three collections of short stories (1947, 1954, 1957), and his first important full-length study of Cavafy, *Cavafy and His Era* (1958), which took three years of study. In 1959 he began writing *The Club*, the first volume of the *Drifting Cities* trilogy, which was published in 1960 and earned his expulsion from the Alexandria branch of the Greek Communist Party a year later. The second volume, *Ariagni*, appeared in 1962, the third, *The Bat*, in 1965. In 1963, meanwhile, after the Halkousis tannery had been nationalized by the Nasser régime, Tsirkas was forced to emigrate with his young

Cavafy's sense of human vanity and the voracity and inexorability of time would by no means have been incompatible with Tsirkas' Marxist view of history. And in the older poet's sense of what cities mean he must certainly have found something deeply sympathetic, appealing even from the technical point of view. In my understanding, indeed, this Cavafyian conception of the city is at the very center of Tsirkas' trilogy *Drifting Cities*, where I also suspect we could somehow place Cavafy himself.

The poem of Cavafy's that Tsirkas indicated as having inspired the beginning of his study *Cavafy and His Era,* for example, is "Thermopylae." And "Thermopylae" could also stand as a perfect summary of the main theme of *Drifting Cities,* which Tsirkas began writing just over five years later:

> Honor to those who in the life they lead
> define and guard a Thermopylae.
> Never betraying what is right,
> consistent and just in all they do
> but showing pity also, and compassion;
> generous when they are rich, and when they are poor,
> still generous in small ways,
> still helping as much as they can;
> always speaking the truth,
> yet without hating those who lie.
>
> And even more honor is due to them
> when they foresee (as many do foresee)
> that in the end Ephialtis will make his appearance,
> that the Medes will break through after all.[23]

The reverberancy of Tsirkas' Greek title—*Ακυβερνητεσ Πο–λιτειεσ*—presents a major problem for the translator: how can one hope to re-echo in English the notes first sounded for Hellenes by the likes of Alcaeus and Plato, marvelously resounded by Tsirkas' great contemporaries Kazantzakis and Seferis?[24] Kay Cicellis' English title—*Drifting Cities*—is at least a partial solution, recalling for English-speaking readers the lines from *The Waste Land* that are quoted by Nancy and completed by Manos in the first books of the trilogy:

historical and philosophical poetry. It is always seen obliquely, never pointed out or described, because explicitness is never required. It is the entire background, however, against which his speakers may remember a brief moment of beauty or passion, within which they act out their inertia, their failed ambitions, their pathetic disappointments, or their grandiose delusions.

There are thus no utopias, erotic or otherwise, in Cavafy. Cities and their physical reality seem to represent, in fact, two things: the cultural and biological dynamics that have always limited and determined the shapes of human lives; and the necessary ephemerality of all merely physical things. Typical of this vision is "The Afternoon Sun":[22]

> This room, how well I know it.
> Now they're renting it, and the one next to it,
> as offices. The whole house has become
> an office building for agents, merchants, companies.
>
> This room, how familiar it is.
>
> Here, near the door, was the couch,
> a Turkish carpet in front of it.
> Close by, the shelf with two yellow vases.
> On the right—no, opposite—a wardrobe with a mirror.
> In the middle the table where he wrote
> and the three big wicker chairs.
> Beside the window was the bed
> where we made love so many times.
>
> They must still be around somewhere, those old things.
>
> Beside the window was the bed;
> the afternoon sun fell across half of it.
>
> . . .One afternoon at four o'clock we separated
> for a week only. . . . And then—
> that week became forever.
>
> (1919)

preposterous; and was certainly not shared by Constantine Cavafy, repeatedly appealed to by Durrell in the text as a kind of ghostly authority. Durrell includes his own complete translations of six poems in the *Quartet* and quotes portions of no fewer than ten more. Tactically, it is the spirit, idea, or figure of Cavafy and the substance of his work that supply Durrell's catch-phrases, themes, and atmospheres, as well as such minor motifs as the recurrent address in Rue Lepsius, where one of his characters is alleged to live in Cavafy's old flat. Strategically, Cavafy himself is used as a touchstone throughout the *Quartet* and is constantly referred to either by name, as "the poet of the city" or simply as "the old man." Without Cavafy's poetry the *Quartet* would be in fact inconceivable.

We have already seen something of how Cavafy himself ultimately treated the city. Edmund Keeley claims that there is an evolution of the poet's attitudes toward Alexandria through three stages. The poet transformed "a personal obsession with the confining and constricting aspects of his city," Keeley says, "first into a useful metaphor, then into a unique erotic landscape, and finally into liberating myth." In terms of this reading, what seems to have happened with Durrell is that he was so captivated by the erotic poetry of Cavafy that he never moved out of Keeley's "second phase," which involves the erection of "a unique erotic landscape."

In the *Quartet* Durrell clearly set out to create a fiesta of utopian sex—his stated aim was to conduct "an investigation of modern love"—in which characters couple and recouple, cluster and disperse, like clouds of microbes seen between glass plates in a microscope—an endless Carnaval ball. The chief function of the physical and historical city itself in the *Quartet* is little more than to serve as an appropriately decadent venue for erotic pursuits. His Alexandria is a Levantine theme park casually hung with miscellaneous gobbets of dubious local color snatched almost entirely from various literary sources.

In the poetry of Cavafy, on the other hand, the absolutely ordinary mundane physical reality of the city itself is a central and crucial element. Without it precisely those emotions would be lacking that give in each case a peculiarly Cavafyian configuration to meaning. It is this physical reality—of ordinary furniture, broken-down beds and shabby sofas, windows and doors opened or closed, houses, streets, crowds, ordinary times of night or day—that inhabits and informs not only Cavafy's erotic poetry, but also his

introducing a Muslim or Jewish character who recites the Nicene Creed. Such confections are so anomalous, so impossible, and so pointless that they can only have been put together out of sheer ignorance. "These are small examples of artistic carelessness," says Professor Manzalaoui,

> but there are more damaging ones; and contend as one may that an artefact has an autonomous existence, one can hardly fail to agree that there is something faintly silly when a reader's knowledge of the actuality is a positive hindrance to his appreciation of the artefact.[19]

The *Quartet*'s instances of radical misinformation are the more ludicrous in a work that pretends to such authority.

Durrell's sense of the city's history is as haphazard as his politics, linguistics, ethnography or topography, but is additionally colored by overt ethnic and religious hostilities. His version of Alexandria thus contains only a handful of Muslim indigenes, marginal, degraded, and despised, living on sufferance in a setting otherwise wholly owned and operated, it seems, by the British. Throughout the *Alexandria Quartet*, he writes only with abhorrence of "Arabs"—*i.e.,* the people who make up the vast majority of the city's population—and refers suggestively to something called "the native quarter," apparently identifiable with Keeley's curious Quartier Attarine, where things take place that are both picturesque and terrible.

"With the arrival of Amr and his Arab cavalry," he glibly remarks in his introduction to Michael Haag's annotated edition of Forster's guide, "the famous resplendent city nose dived into oblivion, the sand dunes encroached and covered it."[20] So much for Islam and thirteen vivid centuries of human history. But Durrell's dismissive and contemptuous disregard is by no means reserved for Egyptian Muslims: a very well-known poem of his about the Coptic Church suggests that he also found the Christians of Egypt equally despicable.[21] It is hardly surprising that in 1945, as soon as it was possible to do so, Durrell returned to Greece, accompanied by Eve Cohen, an Alexandrian who officially became his second wife two years later and eventually the mother of his second daughter, Sappho-Jane.

Durrell's vision of Alexandria is not only racist, but

poor old Alexandria, this city he is alleged to have loved and known so well, Durrell plays very fast and loose:

> Some extremely simple, even trivial examples from Lawrence Durrell's *Quartet* can illustrate this. At one point, some characters from his presumably subjective city drive east to get to the desert. But the city bears the name of the actual city of Alexandria, and the English words *east* and *west* have fixed meanings, and common topographical knowledge tells you that you cannot get to the desert by going east from Alexandria.[15]

Defective or dubious topography runs right through the *Quartet,* as do anachronisms, typos, and bad syntax in English, uncorrected blunders in other languages,[16] and almost universally ludicrous renditions of Arabic.[17]

Creating differences among his characters in their speech, manners, and appearances was by no means Durrell's strong point: they are not always distinguishable from one another even by their gender and within the sexes often seem virtually interchangeable. Certainly, with one or two deliberately caricature-like exceptions—Scobie, for example—they all speak alike. Perhaps this lack of differentiation was programmatic, a result of his post-war surrender to alchemy and its monist basis, expressed in the axiom that all matter is one. They owe far more, in any case, to literature and logorrhea than to observation or experience of external reality.

The same indifference to verisimilitude that homogenizes characters also infects their motives and thus even the plot:

> Again, let us accept the highly unlikely political plot, in which some Copts are in secret alliance with the Zionists: within the framework of the novel this is the outcome of the hostility between Muslim and Coptic communities—and yet, still within the framework of the novel the distinction between Muslim and Copt is blurred by having the Koran recited at Narouz's Coptic funeral-rite.[18]

Religious distinctions are further blurred by the absurd introduction of Coptic characters who recite the *shahadah,* an act equivalent to

saying rather defensively that Durrell got Alexandria all wrong in the *Quartet*. This is merely a way of saying that it is not full of sexual perverts and child brothels."[11] Such a glib reduction of all critical argument to a single simple-minded equation represents a total misunderstanding—an inversion, in fact—of what it is that Egyptian readers—and many non-Egyptian readers, like myself—find disturbing.

In his celebrated Antonius Lecture at St. Antony's College, Oxford, in 1984, for example, Professor Mahmoud Manzalaoui includes succinct objections to the physical and cultural topography of Durrell's *Quartet*, but makes no mention whatever of sexual perverts or child brothels:[12]

> Of course, a writer may choose to use his experience as a point of departure for a work of art which may be impressionistic or expressionistic, or in some other way subjective. . . . If a subjective work is not clearly perceived as such, the knowledgeable reader expects veracity. Even if the experience behind the narrative is declaredly subjective, the author, unless he makes up his own country of the mind from scratch, and invents his own terminology, must use external data in objectifying his experience into a written work. If he falsifies and fudges he will be considered a deformer of his subject.[13]

Such a mendacious or fraudulent writer may also be deemed simply unworthy of trust, Professor Manzalaoui might have added, and perhaps even suspect, as any artist must be whose intentions are to be charming and impressive rather than satirical, but who nevertheless treats his subject with contempt. Throughout the *Quartet* one constantly receives odd little whiffs of the bogus, like the smell of old drains that used to linger forty years ago in the backstreets of any French or Italian provincial town.

Durrell claims to be referring to a city that has a thoroughly concrete historical reality. "The characters in this story," he declares in the headnote to *Justine*, the first novel of the series, "bear no resemblance to living persons"—a statement with which most readers will concur—"Only the city is real."[14] Implicitly parallel to this claim is a claim to informational authority. As Professor Manzalaoui amply demonstrates, however, when it comes to plain physical truths about

astronomer and describes Alexandria as an "ash-heap of four cultures," complaining of Egypt in general that he has "been four years bound here."

Nor does he seem to have been so very curious about the city, which he is supposed to have explored using a copy of the 1938 second edition of E. M. Forster's wonderful *History and Guide*. "I arrived in 1941, twenty-three years after the book was written," he says in his Introduction to Michael Haag's 1982 edition of Forster's book, which uses the text of the rare 1922 first edition. "Magically, nothing had changed that I could discern."[6] But in fact the 1938 text that he must be supposed to have used was a brand new revision completed and published only three years before his arrival in Egypt. And it had been called into being precisely because, during the fifteen years since the book's first edition, enormous transformations had taken place.

Of these changes Durrell appears to have been utterly unaware. If he had really used a copy of the first edition, for example, he could hardly have failed to notice the total absence along the entire seafront of what Forster in 1922 describes as the charming "coast walk from Alexandria to Ramleh."[7] In the 1922 text Forster goes on to declare that "there is no road east of the Silsileh. The scheme for a grandiose 'Corniche' drive has fortunately failed, and the scenery has escaped the standardised dullness that environs most big towns."[8] By 1938, however, as Forster records in the second edition, the "coast walk" had been replaced by "cafés, restaurants, 'boîtes de nuit,' etc., fringing the great *Corniche Road* that follows the winding coast for 12 miles, from the Yacht Club (Section II) to Montazah (Section VIII)."[9]

Durrell thus ignores—or perhaps never read—Forster's own preface to the 1938 edition of *A History and Guide*, the first sentence of which states that "since this book was first published, Alexandria has changed a good deal. . . . The Guide needed drastic revision."[10] Forster then goes on to underline many of the more obvious metamorphoses, remarking that "the Alexandria I knew and loved belongs to the war years" and that during a return visit in 1929 he himself had got lost outside the new railway station.

If the verisimilitude of Durrell's version of Alexandria in the *Quartet* has never had defenders, it has nevertheless had many well-meaning champions, who have challenged the sort of objection that I am mounting here. "When talking of it to a foreigner," says Artemis Cooper, for example. "almost every Egyptian begins by

in the Front Hall" and "The Photograph"[4]—all of them making ironic turns on the philosophy of ideal love that Plato assigns to Socrates in the *Symposium,* all of them insistent upon the value of mere appearances and the truth of emotions amid the reality of real things.

Cavafy's poetry echoes no School of Athens, indeed, but recalls instead the glories of the ancient school of Alexandria, reiterating the doctrines and practice of Callimachus and the Neoterics certainly, but even more the exquisite work of the epigrammatists of the city and of its literary satellites—Cos, Samos, Rhodes, Cyrene, Gadara, Berytus, Sicily, and Magna Graecia—throughout the eastern Mediterranean. Cavafy would not have been Cavafy, however, if his glance had not fallen simultaneously both upon the Mediterranean world as it had been two thousand years earlier and upon the world as it was in his own time, when the new aesthetic vision best defined by Pater had led to fresh ontologies and epistemologies, allowing equal validity both to reality and to the sensitivity with which it is perceived. Like Proust or the cinema, Cavafy offers us an art made up entirely of mere appearance, of "beauty," of surfaces that are triumphantly alive not only at the moment they are first perceived, but in the retrospect of written pages, exposed film, or human memory.

Another approach to the city, even less generous and far less literal or documentary than Keeley's, is represented by Lawrence Durrell in the *Alexandria Quartet.* Durrell arrived in Egypt as a refugee from Greece in April of 1941, with his first wife, Nancy, and their infant daughter, Penelope. Though only 29, he was already known as a writer and as a member of literary circles that included T. S. Eliot and Henry Miller. For more than a year Durrell lived in Cairo, where he worked as Foreign Press Officer at the British Embassy. In July 1942, during the famous "Flap," when Rommel was expected any minute, he was transferred to Alexandria as Press Attaché, where he was expected to influence the local Greek newspapers in the British interest.

Durrell spent less than three years in Alexandria, living ultimately at 19 Shari' Ma'mun in a house that belonged to the Ambron family. In the little tower at one corner of the house he wrote incessantly, but he wrote about Greece, not Egypt, and the published evidence is that he detested Alexandria. The letters he wrote to Henry Miller during the period, for example, complain incessantly about the ugliness of the city and the venality of its denizens.[5] In a poem called "Conon in Alexandria" he assumes the persona of Ptolemy III's

Keeley's ungovernable disdain for everything he sees, we feel, has not only deprived him of the privilege of learning anything about what it is, but has also had an immeasurably negative effect on the very act of seeing it. "Aware of the poet's point of view" though he claims to be, moreover, he can hardly be said to share that point of view, as reverberantly exemplified in one of Cavafy's late poems:

On the Actual Site

of a house, above all, of landmarks, a block of flats,
which I see when I go for a walk, year after year,

I have brought you into being, both in joy and in sadness:
with so many circumstances, so many mundane things.

And you have become—perfectly—changed into feeling
for me.[3]

(1929)

What the poet knows and tells us here and what the linguist/critic refuses to grasp, for all his skill at translating the poet's words, is that "the mask, the surface reality" is not a "mask" at all, but the city's true being, its mundane reality. It is precisely Alexandria's ordinary physical commonplaces—its *peristatiká* and *pragmatai*—that constitute the raw material, the beginning point, of the emotions that lead to Cavafy's poetry. So likewise is it the trivial gossip recorded in *petites histoires,* not the solemn narratives of great historians, that can bring us to an understanding of the pathos of all historical event, no matter how grandiose. And likewise again it is the overt physical appearance of young men, their "beauty," that provides the material for the poet's treatment of his most complex, most characteristic, and most noble subject—sexual passion.

Poem after poem reiterates versions of this classic and profoundly anti-Platonic truth—e.g., "The Souls of Old Men," "Longings," "King Dimitrios," "Alexandrian Kings," "Come Back," "In Church," "Very Seldom," "Tomb of Evrion," "Long Ago," "At the Café Door," "One Night," "Pictured," "Orophernes," "In the Street," "Passing Through," "In the Evening," "Gray," "I've Looked So Much," "Body, Remember," "Outside the House," "The Afternoon Sun," "Craftsman of Wine Bowls," "Of Colored Glass," "The Mirror

> Cavafy's exiles. The wall at your side rises just high enough to block all but the most cunning attempts to find the sea beyond, but not enough to conceal the spread of laundry-bannered tenements along the harbor's curve ahead. And the smells you breathe, cut only sporadically by a pinch of sea-salt, are of refuse not quite ripe enough to pass for garbage and of urine too spotty for official concern. The principal monuments in that part of town—the statues of Saad Zaghlul and Mohammed Ali—are surrounded by open space that is quartered, apparently deliberately, into dirt plots blooming with weeds, trash, and broken glass. The broad concrete steps leading the visitor to a close-up view of these nineteenth-century heroes become precarious in the dusty patchwork of discarded cabbage leaves and fruit peelings. The city that spreads out from the esplanade has a surface perhaps less surprising, because all conflict between illusion and reality vanishes in the stench of narrow unwashed streets overflowing with the murky drift of the poor, pushed on by pyjama-clad hawkers and ambitious urchins.[1]

For those of us who can remember Alexandria as it was when Keeley saw it a quarter of a century ago, five years before the assassination of President Sadat, Keeley's description is not much removed from the miserable way things really were. Why he should have presumed—as he must have—that the city should have been preserved in amber since Cavafy's death 43 years earlier is probably due to putting credence in some tourist-industry myth of "eternal Egypt."

All cameras lie, however, including documentary ones. And they are more apt to lie when the photographer's background information is insufficient or defective or when he himself is prejudiced or mean-spirited. To describe Muhammad 'Ali as a "hero" suggests a defective grasp of modern Egyptian history, for example, as does the consignment of Sa'd Zaghlul to the nineteenth century. Complete innocence of Arabic and perhaps of much else is meanwhile indicated in Keeley's text by references to something called the Quartier Attarine—notable, it would seem, only for bisexual brothels.[2]

Alexandria in Cavafy, Durrell, and Tsirkas

John Rodenbeck

There are several ways of looking at cities like Alexandria. One is represented by an opening passage in Edmund Keeley's critical book, *Cavafy's Alexandria,* a passage that unfortunately seems to have escaped the notice of Alexandria's city planners. "Aware of the poet's point of view," says Keeley, "I find it difficult to move through the streets of today's Alexandria without feeling the presence of Cavafy's ghost, especially the threat of its mockery. During my last visit there," he writes in 1976,

> arriving from Greece, I tried to make myself believe that the ugly reality I was seeing masked the presence of another city, more real in its way, a city open to those who could bring to it an imaginative vision, a mythical sensibility, if you will, akin to Cavafy's and exemplified in English letters by E. M. Forster and Lawrence Durrell. But the mask, the surface reality, was so unlike literary images I brought with me, so immediate and harsh in its effect, that it frustrated any imaginative projection.

Shutting his eyes to the glamour that its own dazzling literature has always been able to cast over Alexandria, Keeley attempts to look at one small seaside fragment of the city near the Cecil Hotel with a detachment akin to that of a documentary camera. "Today's Alexandria," he says,

> strikes one first of all as squalid. If you walk along the esplanade leading to where the wondrous ancient Pharos used to stand (now Fort Kayet Bay [sic] grotesquely restored as a museum celebrating the Egyptian navy), you will encounter odors and sights that will amaze you—if none of the palaces and monuments that amazed

Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1957.

Leavis, F. R. *Revelations*. London: Hammondsworth, 1964.

Perrine, Laurence. *Sound and Sense*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1956.

Symons, Arthur. *An Introduction to the Study of Robert Browning*. London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1923.

Wordsworth, William. *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*. A. J. George, ed. New York: Houghton, Mifflin and Co., 1904.

Wright, George T. *The Poet in the Poem: The Personae of Eliot, Yeats and Pound* (Perspectives in Criticism). Berkeley: U of California P, 1960.

Works Cited

Aboul Magd, Nadia O. M. *The Humanism of Robert Browning*. Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop, 1971.

Bakhtin, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. C. Emerson and M. Holoquist, eds. V. W. McGee, trans. Austin: U of Texas P, 1986.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Authorship: from Plato to the Post-Modern, A Reader*. Sean Burke, ed. Edinburgh: Edinburgh U P, 1995.

Brockington, A. Allen. *Browning and the Twentieth Century: A Study of Robert Browning's Influence and Reputation*. New York: Russel and Russel, 1963.

Brooks, Cleanth and Robert Penn Warren. *Understanding Poetry*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976.

Browning, Robert. *The Complete Poetical Works of Robert Browning*. Cambridge: Cambridge U P, 1895.

Calderwood, James L. and Harold E. Toliver, eds. *Perspectives on Poetry*. New York: Oxford U P, 1968.

Coleridge, S. T. *Biographia Literaria*. G. Watson, ed. London: Dent, 1965.

Dawson, S. W. *Drama* and the Dramatic (The Critical Idiom). London: Methuen and Co. Ltd., 1970.

DeVane, William Clyde. *A Browning Handbook*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1955

Eliot, T. S. *On Poetry and Poets*. London: The Noonday Press, 1937.

________. *Selected Essays*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1960.

Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory Practice: Selected Essays and Interview*s. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, trans. Donald F. Bouchard, ed. New York: Cornell U P, 1979.

Fowler, Roger, ed. *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London: Routledge and Kegan Paul, 1987.

Howe, Elizabeth A. *The Dramatic Monologue*. New York: Twayne Publishers, 1996.

Jack, Ian. *Robert Browning's Major Poetry*. Oxford: The Clarendon Press, 1973.

Johnson, W. R. *The Idea of the Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley: U of California P, 1990.

Kirckhop, Ken. and David Shepherd. *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester U P, 1989.

King, Roma A., Jr. *The Art of Robert Browning*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1957.

handling of the persona remain essential to the understanding of his experiment with lyricism in "Dramatic Lyrics."

Notes

[1] The Cambridge 1895 edition on which this article depends contains the final arrangements of Browning's poems under various headings. This edition comprises the ten volumes previously included in the Riverside Edition of 1887, and is reviewed in the light of the 1888 English Edition.

[2] For a fuller discussion of aspects of the dramatic monologue, see Robert Langbaum and Elizabeth A. Howe.

[3] For further discussion of features of dramatic poetry, see Dawson S. W. and Roger Fowler.

[4] For further discussion of the continuity of the lyrical impulse in modern poetry, see George T. Wright and James L. Calderwood.

[5] See for example Brooks and Penn Warren, 42-43 and Laurence Perrine, 46-48.

[6] As Wordsworth does, for instance, in *The Prelude* and "Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey."

[7] Some of these ideas, such as those of Michel Foucault and Roland Barthes were outlined in the first section of the paper, while others, notably Mikhail Bakhtin's theory of polyphony and the idea of carnival, are too elaborate to be adequately summarized in such an overview. For a fuller account, see Bakhtin, Kirckhop and Shepherd.

humorous voice of the persona. It is the latter, however, that ensures the integrity of the poem through its manipulation of the other voices, thereby drawing attention once more to Browning's skill in combining different voices and genres.

In the course of one and a half centuries Robert Browning's dramatic gifts have ensured him a growing reputation. The taste for the dramatic, prevalent with Modernism, performs an essential role in Browning's early poetry. Collections such as *Dramatic Pieces, Dramatic Personae* and *The Ring and the Book* could provide multiple instances of the poet's experiment with the dramatic, in addition to revealing a steady movement in that direction. Yet, for several reasons, the small collection, "Dramatic Lyrics" cannot be placed within that sequence. It stands apart, not only by virtue of its title, but because of the very nature of the poems it contains.

Rather than showing its author as striving towards developing and perfecting his dramatic tools, "Dramatic Lyrics" shows Browning as sidetracking towards a brief redeployment of the genre's unique possibilities. His approach was one involving a subversion of prevalent poetic traditions and dominant categories, in a bold integration of tones, voices and genres, producing a very special outcome. This was also highlighted by Browning's use of the persona in various manners to serve his aims. The outcome was ultimately a very special mixture of impulses, providing a considerable, though experimental, scope for introducing his principal preoccupations: a multiplicity of points of view, and a deep psychological interest (Brockington 135-44).

In linking the development of the idea of poetic genre and the concept of the persona from Romantic to Postmodern critical theory with Browning's investment in "Dramatic Lyrics," I have aimed at demonstrating that the poet has introduced a remarkable contribution. The radical ideas concerning the dramatic persona, as well as concepts like the mixture of voices and genre, were to become landmarks in contemporary criticism.[7]

As a result of its radical subversion of the concept of genre, and the radical (though unobtrusive) integration of impulses, the experiment deserves to be viewed as a brave undertaking. Though Browning does not abandon the experiment in his later poetry, "Dramatic Lyrics" represents his most integrated achievement in that respect. The poet's use of tone, voice, and genre, as well as his

The fact that the poem was not composed all at once is telling. Browning first composed sections I and II, and they were published in 1844, then later on added the third, which was composed on a voyage to Italy. That the poet chose to put the three sections together as one poem highlights one of my basic claims about "Dramatic Lyrics." The mixture of commonly conflicting voices is at the core of Browning's conception of the Dramatic Lyric genre (if one could call it thus), while the persona is a vital element in demonstrating the change that occurs from one poem to the other.

The short poem "After" is another instance of the mixture of different voices in a pastiche whole. The poem, a sequel to the longer "Before," introduces the aftermath of a duel between two "friends." Browning uses a humorously glib tone in commenting on a grave situation. At the funeral of the friend/enemy killed in the duel, the persona speaks about the dead man with a mixture of guilt, awe, nostalgia, grief and glibness:

> Take the cloak from his face, and at first
> Let the corpse do its worst!
> How he lies in his rights of man!
> Death has done all death can.
>
> (*Complete Poetical Works* 194)

These opening lines show, on a different level, how the poem from its outset achieves a mixture of genres by making the lyrical and the meditative (slightly humorous) second couplet issue forth from the dramatic (even theatrical yet still humorous) opening. Still, the unity of tone in both instances ensures the smooth continuity from one mode to the other, while in the second stanza there is a gradual introduction of a poignant tone conveying the speaker's grief. However, the rhythm and rhyme continue in their curious scheme, and the poem ends with a mixture of the lyrical, the conversational and the dramatic once more:

> I stand here now, he lies in his place:
> Cover the face!
>
> (*Complete Poetical Works* 194)

The scheme appears again in "Saul," a longer poem likewise showing the mixture of the dramatic, the narrative, the lyrical and the

Monitoring Browning's refusal to commit himself to one method of presentation, and his handling of the potentially dramatic persona is vital in understanding his approach to those Dramatic Lyrics. In other instances, the lyricism is qualified not by the introduction of a (quasi) persona, but by the mixture of different genres side-by-side the basic lyrical utterance. Description and narration are among the primary presences within such lyrics. Browning usually effects this merger through the gradual introduction of those other elements, so that the poems stealthily move from lyricism into description or narration or both. "Nationality in Drink" is a light-hearted poem that deals with wine and national heroes in a starkly Chaucerian fashion. The poem is made up of three sections of which the first is lyrical in character, while the voice we hear is still mixed with a pseudo-importance that lends it its humorous character:

> Our laughing little flask, compelled
> Through depth to depth more bleak and shady;
> As when, both arms beside her hold,
> Feet straightened out, some gray French lady
> Is caught up from life's light and motion,
> And dropped into death's silent ocean!
> (*Complete Poetical Works* 166)

In sections I and II of the poem, the humorous tone is obtrusive, while a perceptible change towards narration and description appears in section II. A little detail of the scene is highlighted. The descriptive passage is vivid with details of movement, sound, and color:

> Up jumped Tokay on our table,
> ...
> And fierce he looked North, then, wheeling South,
> Blew with his bugle a challenge to Drouth,
> (*Complete Poetical Works* 166)

The persona presides over section III, which opens with a theatrical voice delivering a toast: "- Here's to Nelson's memory!" (166). The boldness of the voice strongly contrasts with the one we hear in the opening section. Is it a persona then? It could be, but for the fact that Browning chooses to conceal it under the mask of laughter and to close his poem too abruptly.

causes, only that the woman is not fully aware of them. The resultant dramatic irony enhances the dramatic character of the words of the persona:

> Why should all the giving prove
>   His alone?
> I had wealth and ease,
>   Beauty, youth:
> Since my lover gave me love
>   I gave these.
>
> (*Complete Poetical Works* 192)

In keeping with the spirit of the whole collection, Browning does not let the dramatic reign supreme. Towards the end of the poem, the dramatic potential of such a scheme is checked by the introduction of another voice (that of a man), whose speech is an instance of meditation. The man's words reveal in a starkly funny, straightforward manner, the dramatic irony inherent in the woman's previous words:

> "What she felt the while,
>   Must I think?
> Love's so different with us men!"
>
> (*Complete Poetical Works* 193)

The brief withdrawal of the voice of the woman is intensified here, until, in the following and last stanza of the poem, the words of the persona introduce the synthesis the speaker achieved–one not much different from the resigned closures of "Any Wife" and "A Woman's Last Words:"

> Dear, the pang is brief,
>   Do thy part,
> Have thy pleasures! How perplexed
>   Grows belief!
> Well, this cold clay clod
>   Was man's heart:
> Crumble it, and what comes next?
>   Is it God?
>
> (*Complete Poetical Works* 193)

But when I falter Beltran's name,
"Ha!" quoth the father; "much I blame
The sin; yet wherefore idly grieve?
Despair not – strenuously retrieve!
Nay, I will turn this love of thine
To lawful love, almost divine;

(*Complete Poetical Works* 169)

Moreover, the fact that the persona begins to tell us her story with the concluding episode weakens the dramatic potential of the poem, and the voice heard in such poems defies classification.

In such poems, the mixture of lyricism and a degree of dramatic potential is achieved in a manner that puts them in a state of constant flux. The dramatic character of the speech is weakened by Browning's refusal to develop the situation into a fully dramatic one, while the lyricism is checked by the attempts at creating a speaker and the conflict-laden language, marking the utterance of the persona. Moreover, the poems are seen to retain a strong narrative streak that takes the place of the dramatic rendering of events in a dramatic monologue.

In other instances, Browning approaches the realization of a dramatic monologue more closely. "In a Year" introduces the persona of a woman, who, like the speaker in "The Confessional," is little aware of the reality around her. What makes the former more dramatic in quality, however, is the fact that the conflict unfolds gradually with the speech of the persona. Not until we get to the middle of the poem do we realize part of the truth. The woman at the beginning of the poem appears to be bewildered by her lover's change of heart. She asks herself:

Was it something said,
Something done,
Vexed him? Was it touch of hand,
Turn of head?
Strange! That very way
Love begun:
I as little understand
Love's decay.

(*Complete Poetical Works* 192)

Towards the middle of the poem, this change appears to have valid

Let's contend no more, Love,
Strive nor weep:
All be as before, Love,
— Only sleep!

What so wild as words are?
I and thou
In debate, as birds are,
Hawk on bough!

(*Complete Poetical Works* 171)

The strong kinetic verbs, the imperatives opening the lines, and creating a predominantly trochaic and anapestic rhythm, play their part in transforming what could have otherwise remained a lyrical outburst into an almost dramatic one. Though the poem is based on the conflict between the two lovers, and ends with the resolution of that conflict, this whole process is carried out on the verbal level, and, as in "Any Wife," ends in the matter-of-fact resignation of a "sensible" woman:

— Must a little weep, Love,
(Foolish me!)
And so fall asleep, Love,
Loved by thee.

(*Complete Poetical Works* 171)

"The Confessional" is another instance of lyrical utterances qualified by the creation of a persona and presented in a subtly dramatic language, which Ian Jack terms "the shorthand of feelings and of passion" (138). In this poem, however, Browning's experiment with the Dramatic Lyric moves a step further. The words of the persona (also a woman) are seen here as moving further towards the dramatic monologue. In addition to the unfolding narrative, the words of the persona reveal a very limited, almost naïve perception, which contrasts with the wickedness of the scheming father at the confession chair. However, as has been mentioned before, Browning does very little to highlight that contrast. The dramatic irony that could have lent the persona's speech a highly dramatic character remains at the level of verbal irony:

Shouldst love so truly, and couldst love me still
A whole long life through, had but love its will,
   Would death that leads me from thee brook delay.

I have but to be by thee, and thy hand
Will never let mine go, not heart withstand
   The beating of my heart to reach its place.
When shall I look for thee and feel thee gone?
When cry for the old comfort and find none?
   Never, I know! Thy soul is in thy face.
(*Complete Poetical Works* 187)

This initial lyricism proceeds to different directions as the twenty-one stanza poem unfolds. Though the utterance of the persona is characterized by intense questioning (stanzas five, six and twelve), the tone does not rise to the level of the conflict that seems to lie in the background. Thus, even when the speaker ponders upon her husband's "assumed" infidelity, the language does not betray the turbulence that must lie beneath the utterance. Imagining her husband's infidelity, the speaker deals with it in the most matter-of-fact manner:

And if a man would press his lips to lips
Fresh as the wilding hedge-rose-cup there slips
   The dewdrop out of, must it be by stealth?
(*Complete Poetical Works* 188)

It is through the way Browning employs the speech acts in the poem that he manages to play down the dramatic potential of such an internal conflict, thereby maintaining the placid tone with which the poem begins. The imperatives in stanzas fifteen and sixteen are given with as much serenity as the opening statements, and the use of a woman's persona encompasses the dramatic tension together with the lyrical ease of the words.

In "A Woman's Last Words," the underlying lyricism in a woman's simple yet eloquent "prayer" to her lover is channeled into an implicit dialogue. The woman, addressing her lover, invests her words with action or implications of action (mostly sexual action), so that it becomes difficult to view the poem as purely lyrical:

And to watch you sink by the fireside now
    Back again, as you mutely sit
Musing by fire-light, that great brow
    And the spirit-small hand propping it,
Yonder, my heart knows how!

So, earth has gained by one man the more,
    And the gain of earth must be heaven's gain too;
And the whole is well worth thinking o'er
    When autumn comes: which I mean to do
One day, as I said before.

(*Complete Poetical Works* 187)

Once more, Browning refuses to rest content with lyrical outbursts, but invests his poem with a conflict that overshadows its underlying lyricism. Though the subject of the meditation is the speaker's love for his wife Leonor, the speaker diverges too often from the main story into recollections of the past, and attempts a journey into the future, which makes the principal lyrical streak appear as only a means of tying together the loose ends of something much more complex than an outburst of love.

Browning continues to use the persona as a mediator between the lyrical and the dramatic in another group of poems, where he employs the technique of introducing the tension-laden voice of a quasi-dramatic persona. In these poems, the initial lyricism is strongly qualified by the adoption of the voice of the persona of a woman who speaks throughout the poem. Though the words of the personae exhibit various degrees of dramatization, the initial lyricism is there and never allows the dramatic to overshadow it. Thus, in "Any Wife to any Husband," Browning manages to overshadow the crisis that informs the utterance by foregrounding the speaker and playing down the conflict, so that the speech does not ultimately constitute a dramatic monologue.

The utterance of the persona (the wife – any wife) starts off in a lyrical vein, very much reminiscent of John Donne. The first two stanzas hint at a crisis that is not made explicit:

My love, this is the bitterest, that thou –
Who art all truth, and who dost love me now
    As thine eyes say, as thy voice breaks to say –

Dramatic Lyric. This strategy is consolidated in the poem with the technique of mixing different poetic voices (the purely lyrical and the conversational) in a manner making the poem constantly defy classification within the boundaries of poetic genres.

The infiltration of an unobtrusive, yet strong, lyrical voice within a seemingly dramatic poem is one of Browning's achievements. A great number of poems, however, are strongly lyrical with little or no interference of the dramatic element, though still invested with tension that informs the lyrical utterance and brings it closer to the dramatic monologue. Such poems have in common the love stories that lie behind them. In "By the Fireside," a Wordsworthian meditation on love and old age, the speaker begins in a melancholic present, "life's November:"

> How well I know what I mean to do
> When the long dark autumn evenings come;
> And where, my soul, is thy pleasant hue?
> With the music of all thy voices, dumb
> In life's November too!
>
> (*Complete Poetical Works* 185)

The long poem unfolds a meditation. Unlike in Wordsworth, however, this meditation does not take the speaker back to recollections of the past.[6] The poem takes us from the present moment into an imaginary future, where the speaker undertakes a journey through a homeland, "wooed not wed." Once in the future, the speaker takes the journey back to the past, which is, ironically, the present moment of speaking:

> My perfect wife, my Leoner,
> Oh heart, my own, oh eyes, mine too,
> Whom else could I dare look backward for,
> With whom beside should I dare pursue
> The path gray heads abhor?
>
> (*Complete Poetical Works* 186)

This long poem continues in its subtle shifts from present to imaginary future and reminiscences from the past until at the end it is brought back to the present moment of speaking. The speaker confirms his initial meditation:

stanza:

> What they could my words expressed,
>   O my love, my all, my one!
> Singing helped the verses best,
>   And when singing's best was done,
> To my lute I left the rest.
>
> (*Complete Poetical Works* 189)

Echoes of courtly love poetry, Shakespearean drama and troubadour songs intermingle in the first four stanzas, and they set the scene at length for what will follow, where the conversational character of the lyric intensifies, with the introduction of another voice. Throughout the poem, the two impulses (lyrical and conversational) run side-by-side. The dramatic presentation of events, evident from the very beginning of the poem, and the lyrical utterances reminiscent of Sir Thomas Wyatt (Jack 146) create the overall effect of the poem. This mixture of voices, however, is not achieved without some disturbance in the musical scheme of the poem. The sixth and the seventh stanzas, where another voice is introduced, betray this disturbance most obviously, when the seven-syllable sequence is broken by the insertion of pauses and the run-on lines. This tension is not resolved until the last stanza of the poem, where the lyrical voice reigns supreme once more, and offers a finale, which is not devoid of echoes of the humorous touch characteristic of the whole collection:

> Oh, how dark your villa was,
>   Windows fast and obdurate!
> How the garden grudged me grass
>   Where I stood – the iron gate
> Ground its teeth to let me pass!
>
> (*Complete Poetical Works* 190)

This lyrical voice takes the place of what could have turned into the voice of a persona in the opening stanzas, which could be seen to have given way to it. "A Serenade" strongly highlights the role the persona plays in Browning's scheme, for it is by virtue of its ability to withdraw and be incorporated within other voices (here the lyrical voice) that the persona of the dramatic monologue survives in the

indicative of an intense physical encounter. This brief instance of the appearance of the speaker of the lyrical utterance is thus of key significance to the creation of meaning.

The same strategy is adopted in the sequel "Parting at Morning," where the seemingly unexpected break of day is rendered with a vivid dramatic description:

> ROUND the cape of a sudden came the sea,
> And the sun looked over the mountain's rim:
> And straight was a path of gold for him,
>
> (*Complete Poetical Works* 170)

The objective presentation of physically active reality, however, concludes with subjective perceptions: "And the need of a world of men for me." (170) Here again, the introduction of the speaking voice comes as a revelation of an added dimension in the poem. The voice of the speaker, coming in the last line, once more plays a vital role in changing the tone of the preceding lines and creating a new level of meaning by re-directing the reader's attention towards new perceptions of reality. Love proves to be insufficient for the emotionally and sexually abated lover!

There is no place for the persona in such short poems, and in neither of the two instances of first-person speaker interference in the poems does the poet attempt the creation of a mask or dramatic persona. What is relevant to the argument of this paper is the subtle mixture of the lyrical and the dramatic, and the task the poet appears to be assigning to both in the creation of meaning in the poems. In "A Serenade at the Villa," the opening scene is again dramatic:

> That was I, you heard last night,
> When there rose no moon at all,
> Nor, to pierce the strained and tight
> Tent of heaven, a planet small:
> Life was dead and so was light.
>
> (*Complete Poetical Works* 189)

However, here a strong lyricism characterizes the words of the persona, weakening the character of what could have been a dramatic monologue. Thus the dramatic opening, where the speaker addresses an imaginary listener, turns into a lover's lyric prayer in the fourth

manner in which Browning dealt with the two genres in this book. "Meeting at Night" starts off with a dramatic scene, where nature is physically active:

> The gray sea and the long black land;
> And the yellow half-moon large and low;
> And the startled little waves that leap
> In fiery ringlets from their sleep,
> (*Complete Poetical Works* 170)

This scene is given with no interference from a persona or speaking voice, and the whole journey is presented with an objective cinematic technique.

The second stanza is remarkable for its dramatically economic presentation of an intimate scene:

> Then a mile of warm sea-scented beach;
> Three fields to cross till a farm appears;
> A tap on the pane, the quick sharp scratch
> And blue spurt of a lighted match,
> And a voice less loud, through its joys and fears,
> Than the two hearts beating each to each!
> (*Complete Poetical Works* 170)

The six lines have only one finite verb: "appears" in the second line of the stanza, and it is set among several instances of nominal, verbial and adverbial constructions. Linguistically, such structures tend more towards the presentation of inaction, but Browning enlivens his poem with the careful choice of words and the quickening of the rhythm.

Set against this masterful dramatic presentation in both stanzas, the appearance of the speaking voice in the last two lines of the first stanza tends to be weakly observed. This only instance introduces an element of lyricism that not only influences the tone of the whole poem, but is essential in creating another level of meaning in it. The actions seen as performed by the speaker and given in his own voice: "As I gain the cove with pushing prow,/And quench its speed i' the slushy sand" (170) turn the description of a natural scene in the first four lines and that of a romantic lovers' union in the second stanza toward a sexually laden context in the second stanza, thus creating a parallel line of meaning. The words of the persona are strongly

the following one. The withdrawal of the speaking voice in these opening stanzas plays a role in alleviating the gloom that would accompany the words, had they been coming from the mouth of a mourner. The dramatic opening leads, in the third stanza, to the emergence of the voice of the persona. The words of the persona in this stanza still do not carry the expected grief of a mourner. They seem to be carried through from the detached and impersonal first two stanzas:

> Is it too late then, Evelyn Hope?
> What, your soul was pure and true,
> The good stars met in your horoscope,
> Made you of spirit, fire and dew –
> And, just because I was thrice as old
> And our paths in the world diverged so wide,
> Each was naught to each, must I be told?
> We were fellow mortals, naught beside?
> (*Complete Poetical Works* 171)

When in the last stanza the speaker confesses his love for the dead girl, the reader finds it hard to reconcile what was said in the last two lines of this third stanza with the speaker's fresh confession of love for Evelyn Hope. A latent flippancy shows itself at work here. When, a few lines later, the speaker merges the poignant "Yet one thing, one, in my soul's full scope,/Either I missed or itself missed me:/And I want and find you, Evelyn Hope" with the casual, business-like "What is the issue? Let us see!" (171), the resultant humorous/satirical effect cannot be overlooked. Browning appears to be employing the persona not as an instance of the dramatic, but as a mediator between two types of presentation. He utilizes this strategy for producing the humorous/satirical effect marking the whole collection.

Another aspect of Browning's experiment with genre in this collection appears in the subtle infiltration of a faint lyrical voice within a predominantly dramatic poem. The strongly "dramatic" character of some of the poems in this collection, much commented on by critics,[5] seems on closer scrutiny to be shot through with an unobtrusive lyrical voice. "Meeting at Night" and "Parting at Morning," outstanding examples of Browning's dramatic verse, still reveal the lyricism of the speaking voice, thereby highlighting the

We're told to have a feast! So nice!
One goes to the Abbot's table,
All of us get each a slice.
(*Complete Poetical Works* 167-8)

This is developed further by the implication that the speaker in the poem could be anybody, or indeed anything in that setting: a fellow priest, a dog, or simply part of the props of the scene.

The humor is intensified by the inclusion within the "soliloquy" of bits of what seem to be parts of the conversation Brother Laurence is having with his friends at dinner, or what could be parts of the internal monologues of some of his guests:

Not a plenteous cork-crop: scarcely
Dear we hope oak-galls, I doubt:
What's the Latin name for "parsley"?
(Complete Poetical Works 167)

The last question, silly as it might sound, is echoed by the persona in a slightly altered manner in the very next line: "What's the Greek name for Swine's Snout?" (167). The humor here is the result of verbal irony rather than dramatic irony. This, together with the inclusion of other voices, weakens the poem's affinity to the dramatic monologue.

"Evelyn Hope" provides by far the strongest example of the humorous/satirical effect Browning achieves in "Dramatic Lyrics." The poem is about a dead young lady, and the speaker throughout is a man "thrice as old" as her. The poet uses an eight-line tetrameter stanza rhyming *abab cdcd*, a form partaking of the ballad and the ottava rima, though not completely compatible with either. The simplicity of utterance and the humor associated with the ottava rima cast a light tone over Evelyn Hope's untimely death:

Beautiful Evelyn Hope is dead!
Sit and watch by her side an hour
That is her book shelf, this her bed;
She plucked the piece of geranium-flower,
Beginning to die too, in the glass;
(*Complete Poetical Works* 171)

The voice of the persona appears neither in this opening stanza nor in

The father's head was long and white,
With love and truth his brow seemed bright;
(*Complete Poetical Works* 169)

The "father's" face appears again through an added humorous presentation. When the woman goes to the market place, unaware that she would see her lover being executed, the first thing that catches her eye is "the father's face" out there, up on a pedestal, God-like and impersonal. Though the basis of the humor is the dramatic irony inherent in the situation, Browning never allows the humorous tone to turn into bitter irony or cynicism. He always manages to keep it at the level of the simple and the flippant. Thus, what could have been manipulated to produce dramatic irony by virtue of the discrepancy between the speaker's limited knowledge and what the reader assumes to be real is checked by the conversational nature of the woman's words:

He told me what he would not tell
For hope of heaven or fear of hell;
And I lay listening in such pride!
And, soon as he had left my side,
Tripped to the church by morning-light
To save his soul in his despite.
(*Complete Poetical Works* 169)

This strategy throws light on the poet's way of handling the tension between the dramatic and the lyrical in the poems.

The humorous presentation in "The Confessional" is subtly mixed with a more sobering irony and a more stinging satire in "Soliloquy of the Spanish Cloister." Though here the speaker is one from beginning to end, the poem is populated with other presences. The "soliloquy" is very much like a dramatic monologue in that it points towards a conflict within the speaker. This conflict is comically obscure as it seems to spring from the speaker's extreme and childish abhorrence of Brother Laurence. The utterances of the speaker in this poem do not stem from an intensive dramatic situation:

GR-R-R—there goes my heart's abhorrence!
...
Oh, those melons! If he's able

appears to be incompatible with the subject matter of some poems. Poems like "The Confessional" (169), "Soliloquy of the Spanish Cloister" (167) and "Evelyn Hope" (171) have grave subject matters, yet display a lightness of tone that is hardly matched anywhere else in Browning's poetry. It is my contention, however, that this very flippancy is at the core of the poet's experiment. The humorous, nonchalant manner, which Arthur Symons describes as "strong and thoughtful humour . . . gay and hearty, satirical and incisive in turn" (qtd. in Aboul Magd 59), constitutes a voice in its own right, which might then engage in conflict with other voices in the poem, thus contributing to the multiplicity of voices that cannot be heard in one way. Yet the irony here is not the grave and negative irony of the moderns, but a milder and more relaxed one that appears more like a "pose" assumed by the poet, in accordance with a poetic tradition. The paradoxical presence of humor in poems with a grave subject matter is one of the means by which Browning manages to create his own version of the paradoxical genre of Dramatic Lyrics.

"The Confessional" starts off with the lyrical outburst of, as revealed later on, a woman lamenting her undue trust in the Catholic Church. Having been betrayed by a Catholic priest into giving secret information about her "militant" lover, she makes the poem another "confessional", exposing not her own sin this time but that of the priest. Irony is created by the discrepancy between the speaker's innocence and the priest's scheming mind. However, there is inescapable humor in Browning's portrayal, as the lyricism characteristic of the first stanza moves into an implicit dialogue with an audience in the second:

> You think Priests just and holy men!
> Before they put me in this den
> I was a human creature too,
> With flesh and blood like one of you,
> A girl that laughed in beauty's pride
> Like lilies in your world outside.
>
> (*Complete Poetical Works* 169)

Later on the poem moves into a dialogue with the priest and the humorous tone starts to predominate. The priest or "father," as the woman refers to him, gets the biggest share of the humorous tone:

in accordance with our knowledge. (147)

Browning gives the thought and analyses it at the same time. To what extent the speaker in the poem resembles Browning himself will always be a matter of conjecture. Ian Jack sees that "Dramatic Lyrics" are inspired by Browning's love for Elizabeth Barrett (136), and that the lyricism of the poems is more powerful than appears at first sight. Yet, it is true that in most of them Browning chooses to speak through a mask, and to render action and conflict in an indirect manner.

By its mere existence, the persona is not necessarily an indication of the dramatic. The older masters of the lyric did not by necessity speak in their own voices about their own experiences and plights. The Cavalier knight, the courtly lover of the sixteenth century, and even the Troubadour of medieval times were personae in their own right. They were, however, not dramatic, but lyric personae, that is, personae that do not have autonomous existence away from their creator, and are not the creation (and recreation) of conflict. The persona was then a literary pose. In the mid nineteenth century, the persona became something different. A creation at once personal and impersonal, stressing at once closeness and aloofness, absence and presence, it came to stand for that very role of mediator between what is lyrical and what is dramatic. It was one of Browning's basic achievements in "Dramatic Lyrics" to create such personae, and one of the most prominent techniques adopted to achieve the final effect of the Dramatic Lyric. Other techniques used by Browning to create the unique nature of the poems depend on the poet's handling of the mixture of genres, voices and tones.

In discussing the poetry, I will examine Browning's "Dramatic Lyrics" with the aim of clarifying the techniques the poet employed in the poems themselves. Such techniques are varied and create the variety that makes the poems unique. What gives the poems unity in spite of the variety of techniques employed is that Browning appears to be striving to maintain the character of a somewhat "new" genre, which may have been more original than he understood.

II

One thing, seemingly irrelevant, is worth mentioning about the present collection. Browning's poems here are shot through with a very subtle humor, verging at times on satire. This, at first reading,

The title "Dramatic Lyrics" was thus neither an innocent (though paradoxical) combination, nor a willed defiance of contemporary conventions. It was to a great extent a true expression of the spirit of a few poems that could be seen to carry the stamp of an innovation. It was a title announcing the emergence into the mainstream of a genre that, since then, has had very few practitioners and almost no other masters.

The poems are neither purely dramatic nor purely lyrical, but combine both impulses in a subtle manner, and with great skill of execution. They are lyrical because they are marked by the conventions of the genre. They introduce the thoughts and inner feelings and conflicts of the speaker in what Arthur Symons refers to as the "subtle mental complexity" of Browning's poetry (59). Moreover, Browning could achieve this in a lyric language reminiscent of the older masters of the lyric tradition such as Sir Thomas Wyatt, the Earl of Surrey, and later on, John Donne. The poems are still dramatic because they are spoken by characters, emphasizing a conflict—whether internal or with the outside world—in the utterance of the speaker, and they opt for the invocation of critical situations and, above all, a literary persona. Browning would have been a traditional lyricist but for an inner impulse not to say what he wanted to say in his own person, and what appears to be a skeptical disposition, which stood between him and his own utterances.

The conflict and tension in the poems produce charged moments, yet the words of Browning's speakers in his "Dramatic Lyrics" flow uninterrupted. There is a force behind their speeches that gives them lyrical intensity. Browning always focused on that one character who embodied the action. Roma A. King rightly perceives how Browning's gift was to portray action in character rather than character in action (125). This ability to concentrate the action in one character operates in a direction opposite to drama, where action and conflict are embodied in the characters and the dialogue.

Commenting on the speakers' relative freedom in the Dramatic Lyric, Allen A. Brockington sees that

> in the method of the dramatic lyric their opinions are known through him and they are discounted or extenuated because he is the controlling influence, and we know how he regards the others, and can make our allowances

In a world saturated with Postmodernism's adamant opposition to the notions of the self and the conscious subject, the lyrical "I" came to be conceptualized more and more as an illusion. This was strengthened by Postmodernism's consistent endeavour to abolish notions of authority, and ultimately resulted in the lyrical "I" shrinking into an almost imperceptible presence. In his examination of the poetry of Sylvia Plath, W. R. Johnson refers to "the death of the lyric" as a necessary outcome of the embarrassment of both "its singers and its audience" (21). He maintains that there are three types of lyrics, which he terms: dialogue poems, meditation, and the lyric where the poet is addressing a "symbolic mediator." This latter type comes closer to a reconciliation between the lyrical and the dramatic in a manner that approximates Browning's conception. Johnson also maintains that in this latter type of lyric, the poet addresses the symbolic audience "at a highly dramatic moment in which the essence of their relationship reveals itself in the lyrical discourse" (3). This view represents a movement in its own right. It restores to the lyric its significance and attempts to view it in a new light. The idea of the lyric is thus not dismissed, but is introduced in a manner that, nonetheless, cannot ignore the century of impersonality and death of the author that preceded it.

The death of the lyric Johnson announces is, fortunately, only a symbolic death. Postmodernism's stress on the "death of the author" (Barthes 129 and Foucault 129) does not automatically entail the death of the lyric. More recent views on the lyric introduce reconstructed notions of the genre, where it is not by necessity the poised statements of the poet, but a force operating through the poetic structure, springing primarily from, and focusing attention on, the consciousness of a central figure (Calderwood and Toliver 110). In such assessments, the old dichotomy, clearly perceived by Coleridge, between lyrical and dramatic poetry, and perceived in a more blurred manner by Eliot and his followers, merges the spirit of both genres.[4]

If the persona is a creation of the stress on the dramatic in poetry, then the lyricism of the persona can be seen as the synthesis achieved in "post" Postmodernist times between the lyrical and the dramatic. It took contemporary poetics an age to reach such a happy synthesis, and it is from this point that I wish to view Browning's "Dramatic Lyrics." The development of my argument centres on the assumption that Browning's "Dramatic Lyrics" embodied the spirit of a synthesis that modern poetics achieved more than a century later.

> dramatic gifts, a situation quite remote from his personal experience may release the strongest emotion. (*Selected Essays* 290)

On this was built Eliot's judgment regarding Romantic poets, among whom he ironically saw Browning. This was also the basis of his distinction between the three voices of poetry, where he draws the line between the first and second voices, which are the lyrical and the dramatic respectively (*On Poetry and Poets* 96).

Well-suited to modernism's reserve and anxiety regarding the subject, Eliot's theory of impersonality continued to acquire vehement supporters. In so far as there could be a distinction between the lyrical and the dramatic, Eliot and his contemporaries established the centrality of the latter. In *Revelations* (1964), F. R. Leavis voices the taste of the thirties in celebrating the dramatic in poetry. He expresses his preference for the kind of poetry that shows "the presentation of situations, the liveliness of enactment" and, above all, the assumed speaker or persona (34-36).

The New Criticism in Britain and the United States developed such preference by perceiving poetry as fundamentally dramatic. In their influential book *Understanding Poetry* (1960), Cleanth Brooks and Robert Penn Warren approach poems as little dramas where "tension" and "friction" are of key importance. Yet it should be noted that in their preference for the "impersonality" of the dramatic, the New Critics tended to suppress the existence of the lyric rather than account for its presence as a different genre. They thus tended to subsume both lyric and narrative poetry under the dramatic. In the final analysis, what the New Critics say about the three voices of poetry is much more confused than what Eliot has to say.

One of the New Criticism's major contributions to the study of poetry was, however, its stress on the concept of the persona. It was through the persona that the New Critics could talk with less indeterminacy and more ease about the speaker in lyrical and narrative poetry. With the active development of the concept of impersonality, and the question of authority in the latter third of the twentieth century, the persona became a more powerful concept than before. With Postmodernism's endeavour to abolish authorial control, the persona became the main presence in a poem, taking the place of the traditional lyrical voice known to Renaissance and Romantic poets, and widening the gap between the poet and the speaker in the poem.

fictitious about the figure in the poem:

> I did in my hasty youth presume to use the great and venerated personality of Wordsworth as a sort of painter model; one from which this or the other particular feature may be selected and turned to account; had I intended more, above all, such a boldness as portraying the entire man, I should not have talked about "handfuls of silver and bits of ribbon." (*Complete Poetical Works* 164)

Apart from betraying the poet's conception of the literary persona as used primarily in his dramatic monologues, Browning's words could be seen to represent the seeds of a wider controversy regarding the lyric in modern times. If for Browning, in the third quarter of the nineteenth century, the lyrical and the dramatic were not much apart, two generations ahead of him saw the matter differently. The "lyrical" and the "dramatic" as part of a larger controversy concerning modes of representation and authority have come to be a mark of modern poetics. Although he might not have been aware, Browning was forcefully contributing to the change of taste towards the dramatic presentation in poetry, which later on became the mark of modern poetry.

In this sense, he was a strong link in a chain that could be traced back to Coleridge. Commending the compelling power of dramatic poetry, Coleridge attributes it mainly to "the alienation, and . . . the utter aloofness of the poet's own feeling" required in dramatic utterances. Such power, he adds, could then reveal itself "in the balance or reconciliation of opposites," creating a "more than usual state of emotion with more than usual order" (23-26). Affinities with Eliot's theory of impersonality can hardly be overlooked here. Eliot's groundbreaking essay, "Tradition and the Individual Talent," appearing in 1919 says it all. For Eliot, the Romantic poet is one who gives himself away too easily because he does not opt for the protective armor of impersonality. What pertains to the present argument is that the theory springs from a clear distinction between what is lyrical and what is dramatic, though it is obvious that Eliot did not think of the former as highly as he thought of the latter:

> A poet can express his feelings as fully through a dramatic, as through a lyrical form . . . for a poet with

fundamental term, since it is the noun designating the poems, while "dramatic" is the modifying adjective. In the quotation above, however, Browning implies the opposite. He sees the poems as "dramatic in principal and lyrical in expression," which implies that he saw the "dramatic" as the more fundamental constituent in his poetic scheme.

The tradition of the lyric was predominant in English literature from the early Elizabethan (Cavalier) poetry up to the Metaphysical poets. The lyric as traditionally known during those times was a short poem, well suited to music, and representing the feelings and experiences of the speaker (usually a Cavalier knight or a courtly lover) in elegant and poised statements. Such basic and general designations of the lyric are opposed to what is "dramatic" and multi-voiced in poetry. Drama is characterized by the lively enactment of incidents, the immediacy of situation, and above all the covert statements.[3]

What the two terms meant to Browning is revealed in the preface he wrote to his collected works of 1855. His comment on the nature of those poems, cited above, implies that he saw the two terms not as representing two different forms of expression, but as referring to two distinct aspects of poetry ("expression" and "principle" being two separate things for the poet). Though what "expression" and "principle" designate exactly is not very clear, what the two terms "dramatic" and "lyrical" meant to the poet can be derived from a sequel he added to his words, which partly explains what he meant by the dramatic "principle:" "so many utterances of so many imaginary persons, not mine" (*Complete Poetical Works* 163).

It appears then that Browning saw the dramatic "principle" informing his poetry as one mainly derived from the creation of fictional characters to take the role of the speaking voice, originally present in a lyric. The poet, however, sees those fictional characters or "personae" as giving essentially lyrical utterances or "expressions." It becomes clear here that Browning conceived of the difference between what is lyrical and what is dramatic in terms of how close or far the speaker in the poem is from the poet himself. Indeed, the poet seems to have taken this matter very seriously. In a letter to Rev. A. B. Grosart, he comments on the controversy around the central figure in "The Lost Leader." In trying to defend himself against "accusations" that he was using Wordsworth as the main subject of the poem, Browning reveals how literally he thought of what is real and what is

the dramatic streak in his poetry is greatly influenced by this very mixture of the dramatic and the lyrical, a feature most prominent in his dramatic monologues.

The 1855 collection "Dramatic Lyrics" presents readers with a literary and critical paradox. To minds brought up on T. S. Eliot's critical writings, specially regarding poetic voice and genre, and the torrent of literary criticism that followed from it, starting from F. R. Leavis, and continuing with momentum through American New Criticism, Russian Formalism and early Structuralism, there could be little place for a merger between the dramatic and the lyrical. Though within the Postmodernist framework, the idea of genre can certainly accommodate such a mixture, the question during Browning's time must have had different implications. The mixture of genres (dramatic and lyrical) in the title of the collection, though not unique to Browning, warrants deeper investigation into his conception of genre.

Browning neither sought to explain his paradoxical title nor to defy prevalent taste. He simply presented his collection with some explanations as to the nature of the poetic endeavour he saw himself undertaking there, and his words reveal how eagerly he sought to be accepted. That he was aware of the relative novelty of such an endeavour is clearly manifest in a comment to Milsand, where he expresses his wish "to be listened to, this time" (qtd. In Jack 135). In the short preface he wrote to the volume, he likewise betrays an inner disturbance as to the nature of his new collection of poems and the "manner" he adopts there:

> Such poems, as the majority in this volume (Dramatic Lyrics) might also come properly enough, I suppose, under the head of Dramatic Pieces; being, though often Lyric in expression, always Dramatic in principle, . . . (*Complete Poetical Works* 163)

In another remark to Milsand, he refers to "Dramatic Lyrics" as "Lyrics with more music and painting than before" (qtd. in Jack 174).

What did that mixture mean to Browning then? To answer this question one needs to know what the terms "dramatic" and "lyrical" meant to the poet and his contemporaries. Initially, one should assume that to the mid nineteenth-century poets (and readers) the combination of the two genres was taken with a great deal of goodwill. What the phrase 'Dramatic Lyrics' suggests is that "lyrics" is the more

> of all the fruits of the years since I last turned the winch
> of the wine press. (qtd. in Jack 135)

In his 1849 collected works, the small section "Dramatic Lyrics" was combined with the section "Dramatic Romances" appearing in 1845. Thus the 1849 edition has a section entitled "Dramatic Lyrics and Romances" with "Dramatic Lyrics coming first and Dramatic Romances following" (DeVane 103). In his 1863 collection, Browning and his editors regrouped the poems while retaining the old headings. What lay behind the poet's decision to arrange the poems under the different headings remains unclear, though the headings themselves hint at the poet's conception of genre.

By 1855, Browning had won himself the reputation of a dramatic poet, and had produced his most accomplished dramatic monologues. "My Last Duchess" appeared in 1842, "The Bishop Orders his Tomb" in 1845, "Fra Lippo Lippi" and "Andrea del Sarto" in 1855. The dramatic monologue as an intriguing poetic genre has since then gripped the minds of scholars. Though in Browning's time, it was not yet a genre with distinctive characteristics, it has come to acquire definite boundaries and clear-cut attributes in modern criticism.

The dramatic monologue has brought attention to the stress on the persona, which embodies the conflict outside (with the external world) and inside (with its alter ego), as well as to the immediacy of the critical situation out of which the monologue issues. Other presences in the monologue also acquire importance, such as the figure of the silent addressee, who gets blurred at times into the implied listener or reader, and at other times into the speaker's alter ego.[2]

However, modern criticism's stress on the "dramatic" in the dramatic monologue was at the expense of the genre's lyrical characteristics. Browning's dramatic monologues are not unfolding dramas with conventional action and conflict, but skillfully wrought speeches of a mind that could embody a whole drama without requiring a single gesture. They are thus a perfect mixture of traditional lyricism involving the outpouring of emotions and traditional drama, involving confrontation and conflict. Browning's achievement with the dramatic monologue is also important because it throws light on the poet's art as a whole. Whether writing dramatic monologues or not, Browning is well known as a dramatic poet, and

Robert Browning's "Dramatic Lyrics": Contribution to a Genre

Randa Abou-Bakr

In this article, I attempt an examination of Robert Browning's "Dramatic Lyrics" as they appeared in the Cambridge edition of 1895,[1] with the purpose of highlighting the poet's approach to the lyrical phenomenon in the poems. My study aims at demonstrating that the term Dramatic Lyrics, though seemingly paradoxical, was neither a willful subversion of the ideas of literary genre, nor a random choice on the part of the poet. It was, rather, an adequate designation of a poetic endeavour, which involved a variety of techniques and strategies that prove, on closer scrutiny, to be far from haphazard, and foreshadow a development that was to become a mark of literary conceptions of genre a century later. The article will be divided into two sections. The first section discusses the development of the concepts of the dramatic and the lyrical, and the meanings they have come to acquire from Romantic criticism to Postmodernist critical theory, attempting to link them to Browning's literary output. The second section examines "Dramatic Lyrics," with the purpose of highlighting the techniques Browning employed in the final effect of the Dramatic Lyrics as well as assessing Browning's conception of poetic genre.

I

In 1855, Robert Browning produced an edition of his collected works containing a small section entitled "Dramatic Lyrics," which was already an enlargement on the section included in the Third Number of *Bells and Pomegranates* of 1842. Commenting on the 1855 collection, Browning wrote to a friend that the section entitled "Dramatic Lyrics" contained

> a number of poems of all sorts and sizes and styles and subjects . . . the beginning of an expressing of the spirit

languor, and home-sickness, that endless regret, the clouds of which ring all through our modern literature" which Pater attributes to Coleridge. Eliot's repudiation postdates *The Waste Land* and points toward his conversion to religion the absence of which in the modern world he held responsible for its home-sickness or "*Sehnsucht.*" See *Selected Essays*, 439.

[13] Quoted by Anita Bruckner, "The Master of the Indirect," *The Spectator*, 11 December, 1999.

We should have missed the "rose-garden" which his loneliness made not hers only but ours as well. We "should have lost a gesture and a pose."

Notes

[1] All references to Eliot's poetry are to *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London: Faber and Faber, 1975).

[2] T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1969) 21.

[3] Jewel Spears Brooker, *Mastery and Escape* (Amherst: U of Massachusetts P, 1994) 87: "Relatedness. . . has to do, rather, with the fact that all fragments are constituent of one systematic thing."

[4] Jewel Spears Brooker and Joseph Bentley, *Reading the Waste Land* (Amherst: U of Massachusetts P, 1990). See Chapter 3 for a related discussion.

[5] For a discussion of Mallarmé's theories of poetry, see Brooker, *Mastery and Escape*, 24-26.

[6] See T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London: Faber and Faber, 1933) and T. S. Eliot, "The Three Voices of Poetry," *On Poetry and Poets* (London: Faber and Faber, 1957).

[7] Peter Ackroyd, *T. S. Eliot: A Life* (New York: Simon and Schuster, 1984) 108.

[8] "The Metaphysical Poets," *Selected Essays* , 287.

[9] T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts*, Valerie Eliot, ed. (London: Faber and Faber, 1971) 1: "quoted by the late Professor Theodore Spencer during a lecture at Harvard University, and recorded by the late Henry Ware Eliot, Jr., the poet's brother."

[10] B. C. Southam, *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot* (New York: Harcourt Brace and Company, 6th edition, 1994) 223. Also, I. A. Richards recalled that in the early 1920s this was a favourite record of Eliot's. "Tom's autobiography" was the comment of another close friend having read the poem in completion.

[11] In a letter to E. Mc Knight Kauffer, quoted by Southam, 247, Eliot wrote, in relation to Marina: "The scenery in which it is dressed up is Casco Bay, Maine. I am afraid no scenery except the Mississippi, the prairie, and the North East Coast has ever made much impression on me."

[12] It is interesting that in an essay "Arnold and Pater" written in 1930, Eliot repudiated a state of mind characterized by "that inexhaustible discontent,

Many gods and many voices.
                                        The salt is on the briar rose,
The fog is in the fir trees. (184-85)

It was only during the last years of his life with his marriage to Valerie that his abiding loneliness, his hunger for the lost simplicity of his early life, was seemingly assuaged by a happiness akin to that "immediate experience." The effect upon his verse was of dubious merit. In his lines to her, there is no mask, no complexity, no loneliness, and therefore almost nothing Eliotic:

A Dedication to My Wife

To whom I owe the leaping delight
That quickens my senses in our wakingtime
And the rhythm that governs the repose of our sleepingtime,
  The breathing in unison

Of lovers whose bodies smell of each other
Who think the same thoughts without need of speech
And babble the same speech without need of meaning.

No peevish winter wind shall chill
No sullen tropic sun shall wither
The roses in the rose-garden which is ours and ours only

But this dedication is for others to read:
There are private words addressed to you in public. (206)

Such lines might make one rejoice for Eliot the man, but one cannot but equally rejoice that the experience of fulfillment was so late in coming to the young poet who wrote:

Stand on the highest pavement of the stair—
Lean on a garden urn—
Weave, weave the sunlight in your hair—
Clasp your flowers to you with a pained surprise—
Fling them to the ground and turn
With a fugitive resentment in your eyes:
But weave, weave the sunlight in your hair. (34)

He knows, however that

> . . . to apprehend
> The point of intersection of the timeless
> With time, is an occupation for the saint—
> . . .
> For most of us, there is only the unattended
> Moment, the moment in and out of time,
> The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
> The wild thyme unseen, or the winter lightning
> Or the waterfall, or music heard so deeply,
> That it is not heard at all, but you are the music
> While the music lasts. (189-90)

At this point, Eliot was free to drop the mask of allusion and allow the unabashed expression of *Sehnsucht* having understood its source and recognized its formative power. Like Henry James who spoke of loneliness as "the port from which I set out"[13] he too knew whence he had embarked. "Home" he intones, "is where the heart is." Without the help of Frazer, he can now summon from the recesses of his memory the Mississippi of his childhood and the sea he sailed on his summer holidays. He could now transmute the deeply personal to a higher order of shared experience:

> I do not know much about gods; but I think that the river
> Is a strong brown god-sullen, untamed and intractable,
> Patient to some degree, at first recognized as a frontier;
> Useful, untrustworthy, as a conveyor of commerce;
> Then only a problem confronting the builder of bridges
> . . .
> His rhythm was present in the nursery bedroom,
> In the rank ailanthus of the April dooryard,
> In the smell of grapes on the autumn table,
> And the evening circle in the winter gaslight.
>
> The river is within us, the sea is all about us;
> . . .
> It tosses up our losses, the torn seine,
> The shattered lobsterpot, the broken oar
> And the gear of foreign dead men. The sea has many voices

The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered; involved with past and future,
Only through time time is conquered. (172-73)

And then with a sudden melody he expresses the yearning, the fear and trembling, to which these thoughts give rise:

Time and the bell have buried the day,
The black cloud carries the sun away.
Will the sunflower turn to us, will the clematis
Stray down, bend to us; tendril and spray
Clutch and cling?
Chill
Fingers of yew be curled
Down on us? After the kingfisher's wing
Has answered light to light, and is silent, the light is still
At the still point of the turning world. (174-75)

He has abandoned his first world for a relational one, but has come to recognize that whereas the relational experience can carry him forward, it will take him further and further from immediate experience until and unless an epiphany occurs which crosses the linear progress of thought and creates a "still-point" enabling a moment of escape from time. At such a point, his experience transcends the relational and recaptures the immediate elevating it to a higher order of consciousness:

. . . to arrive where we started
And know the place for the first time.
Through the unknown, remembered gate
When the last of earth left to discover
Is that which was the beginning;
At the source of the longest river
The voice of the hidden waterfall
And the children in the apple-tree
Not known, because not looked for
But heard, half-heard, in the stillness
Between two waves of the sea. (197-98)

"immediate experience" of his youth.[12] He returns to the early experience of the rose garden "and knows it for the first time." It is nostalgia revisited and therefore still informing. The longing is replaced by the assurance that comes of the recognition of the significance and power of the lost first world:

> Footfalls echo in the memory
> Down the passage we did not take
> . . .
> Into the rose garden . . . (171)

He professes not to know

> . . . to what purpose
> Disturbing the dust on a bowl of rose leaves. (171)

But he nonetheless follows the "other echoes" which "inhabit the garden:"

> . . . Shall we follow?
> Quick, said the bird, find them, find them,
> Round the corner. Through the first gate,
> Into our first world, shall we follow
> The deception of the thrush? Into our first world. (171)

I take the "deception of the thrush" to allude to the fact that the thrush "sings his song twice over" which would be borne out by the fact that the occasion of the poem was a visit to the rose garden at the Cotswold Mansion, Burnt Norton, where he might hope to recapture the "first fine careless rapture" of a first rose garden. He asserts at the end of the passage:

> Time past and time future
> What might have been and what has been
> Point to one end, which is always present.
> . . .
> Time past and time future
> Allow but a little consciousness.
> To be conscious is not to be in time
> But only in time can the moment in the rose-garden,

Waking alone
At the hour when we are
Trembling with tenderness
Lips that would kiss
Form prayers to broken stones. (84)

In *Ash Wednesday*, the poem most clearly reflecting his personal spiritual quest, he regrets his incapacity to act "Because these wings are no longer wings to fly." It has been pointed out by Southam, that "beyond the religious context, we know the poem also has a biographical reference back into Eliot's childhood.[10] On a manuscript of "Because I do not hope to turn again," Eliot wrote the title "All aboard for Natchez, Cairo, and St. Louis." This is the title of a popular song; and St. Louis, Missouri was his birthplace and childhood home. In imagery clearly reminiscent of the American scenery,[11] he writes how the lost heart contemplating its past

. . . stiffens and rejoices
In the lost lilac and the lost sea voices
And the weak spirit quickens to rebel
For the bent golden-rod and the lost sea smell
Quickens to recover
The cry of quail and the whirling plover
And the blind eye creates
The empty forms between the ivory gates
And smell renews the salt savour of the sandy earth. (98)

In praying the "blessed sister" to "teach him to care and not to care" he prays

Sister, mother
And spirit of the river, spirit of the sea,
Suffer me not to be separated

And let my cry come unto Thee. (99)

This was his lyric cry throughout his life: Suffer Me Not To Be Separated.

In *The Four Quartets*, his poem about time, he finds a solution to separation through time having reexperienced "transcendently" the

Dull roots with spring rain. (69)

And what more achingly nostalgic than: "You gave me hyacinths first a year ago. . . . They called me the hyacinth girl." Unless it be the mermaids who will no longer sing, or Tiresias

At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea, (68)

a Cape Ann evening surely—

He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience. (72)

The entire poem bears witness to the intellectual richness of Eliot's "relational experience" as he contemplated the revelations from *The Golden Bough* and *From Ritual to Romance* and saw in them a mythological framework in which to combine his theological and philosophic thinking into a coherent whole. Thus, the poem with its frame story of primitive nature rituals, laments the loss of European cultural roots. But the lyric passages lament the personal loss of Eliot's own first world rooted in a land from which he had physically distanced himself. He laments his own lost moments with their promise of release from personal torment:

. . . I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus. (74)

Just as "Thinking" cannot revive Coriolanus, Eliot's "relational experience" of Frazer and Weston while they may provide a key to the European cultural sterility, cannot turn the key. Regret, remorse infuse his thoughts; nothing short of recovery of his own lost moments can dissipate his sadness. In *The Hollow Men*, he speaks of "Eyes I dare not meet in dreams," of

symbolism: Irving, Royce, Frazer, etc.

But the truly significant move, in relation to the form Eliot's lyricism took was his removal to England and his marriage there. The "relational experience" was widened and enriched, but "immediate experience" was more and more distanced. One senses a longing, as poignant as Mignon's for "Das Land wo die Zitronen blühn" beneath the brilliance displayed in his relational experience. Vivien, I believe, failed him not only because she was sick and neurasthenic, but because she did not share and, therefore, could not reenforce his memories of a first world. She was part of his relational experience. She did not inspire him to lyric expression or at least his lyricism expresses neither his desire for her nor his awakening to life in his love for her. She may, indeed, have inspired the mood of despair apparent in *The Waste Land* in the notes to which he expresses his adherence to Bradley's belief that one's

> external sensations are no less private to myself than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside; and, with all its elements alike, every sphere is opaque to the others which surround it. . . . In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to that soul. (80)

His lyricism, reflecting this sense of isolation, is characteristically nostalgic, there is a *Sehnsucht* underlying his most beautiful lines. In them there is a yearning for a lost paradise, and he drops momentarily the ironic shield of allusion behind which he elsewhere transacts his overtures to the wholeness of human experience.

The Waste Land, it has been agreed, is a poem whose overriding and controlling emotion is nostalgia. Opinions differ only as to what Eliot was nostalgic for: feudalism, classicism, or simply social conservatism. For a former dispensation all agree. But the underlying lyricism of the poem, which he later referred to as "rhythmical grumblings"[9] rests surely in his yearning to recover the mantic experience of his youth, to "recapture a first fine careless rapture" and if the Spring is cruel, it is that it does breed

> Lilacs out of the dead land, mixing
> Memory and desire, stirring

and challenges the erudition of the reader. She points out, that a line such as "I had not thought Death had undone so many" depends for its irony upon the reader's ability to explore the web of experience and find the line in Dante.[4] She also notes, in this respect, that Eliot was familiar with Mallarmé's symbolism drawn from his belief in the systemic nature of experience.[5] Concerning the second Bradleyan concept, particularly concerning his idea of "immediate experience," Eliot describes the poetic process as relief from a burden of knowledge not understood by the poet until expressed. This, he states, is "the first voice of poetry"[6] which gains access to the "immediate" experience before it becomes "relational." He speaks elsewhere of the artist's tentacles reaching down to the farthest reaches of experience.[7] The poet, "a finite center," reaches out for words that will "echo in the mind" what he already knows. He seeks an "objective correlative" for his knowledge, the "lost mermaids" who "will not sing" to him serving to echo his nostalgia. Eliot accuses his immediate predecessors, Tennyson and Browning, of having lost access to "the immediacy of the rose."[8] A third Eliotic device frequently employed in his lyrical utterances is paradox which lends itself particularly to expressions of "immediate experience" in that, in presenting images which are seemingly contradictory but nonetheless true, it is largely reflective of non-relational experience. "Winter kept us warm," for example, is felt rather than reasoned.

A nostalgia for immediacy of experience permeates Eliot's work. If we examine his lyric imagery, we find reference almost always to his early life, to a past that he has left behind not only chronologically but from which there is a double remove, in time but also in place. The removal in time, from youth to age, is a universal experience, but the removal in place is individual and thus shapes the individual talent. The poet's "first world" creates the "rose garden," the immediate experience to which he turns and returns. Harvard was already a remove, from the sights and sounds of a Mississippi River town to those of Cambridge, Massachusetts. He brought there "the river within him," "the smell of ailanthus plants," "the rose garden" and the "yew tree." And he entered there a world of "relational experience" not for the first time, of course, but surely overwhelming in the demands it made for participation. It was Harvard which provided the intellectual thrust, the frame upon which he would build his elaborate edifice of interrelations, anthropological findings, Bradleyan idealism, comparative religion, Eastern philosophy, French

he thinks "will not sing" to him; the young man in *Portrait of a Lady* who keeps his counsel,

> Except when a street-piano, mechanical and tired
> Reiterates some worn-out common song
> With the smell of hyacinths across the garden
> Recalling things that other people have desired (20)[1]

or in *Preludes*

> . . . fancies that are curled
> Around these images, and cling:
> The notion of some infinitely gentle
> Infinitely suffering thing (23)

imprisoned in a sordid city block. These have in common that they point to a desire both less simple and less exigent than that of a quest for an other. Eliot is at a remove. He is either remembering, speaking wistfully of the past, or regarding what others may have suffered or desired.

It would seem that even at this early stage, Eliot sought to express his solitude by focussing attention on the solitude of others rather than by spotlighting his own, in keeping, it would seem, with the Bradleyan theory that all experience is one experience. It thus became possible for him to be lyrical without being personal, by expressing emotions that he—the poet—may never have experienced.[2] Indeed, his concept of the role of the poet, as expressed in "Tradition and the Individual Talent" as one in which the poet "escapes from" rather than expresses his personality, pointed to the form which his lyricism would take. Two Bradleyan ideas would particularly edge him in this direction: the one, mentioned above, related to Bradley's belief that all reality is experience and all experience one, and the second, that experience is of three orders, "immediate," "relational," and "transcendent." Three characteristic Eliotic devices relate to these ideas. Concerning the first of the Bradleyan concepts, it has been noted by Brooker,[3] that the use of a typical Eliotic device, the juxtaposition of the incongruous, is not only effective because striking, but because it is grounded in the fact that nothing is ultimately incongruous i^c all experience is one. The complexity of the network of association, she notes, affords pleasure

Nur wer die Sehnsucht kennt

Doris Enright-Clark Shoukri

Many years ago, while teaching a course on Eliot, I had the students read Keats' "On First Looking into Chapman's Homer" and then write an essay entitled "On first looking into Eliot's *The Waste Land*." Recently, teaching the course again, I had occasion to "revisit" Eliot. I came to see that what constituted for me his poetry's appeal was the nostalgia to which it gave voice for an entire generation to which I belong. When all the issues and allusions of *The Waste Land* which so preoccupy the first reader were all but forgotten, it was its lyricism which remained with us and "echoed in our minds" expressing, like all great poetry, "what cannot be expressed."

Perhaps all lyricism is the expression of desire, a reaching out for an unattainable fulfillment, addressed for the most part to someone who would seem to possess the promise or at least the possibility of restoring the soul to the fulness of being. The lyric has been defined by Mill as "the utterance that is overheard," by Joyce as a "cri de cœur;" it has been spoken of as the silent soliloquy revealing the landscape of the mind. However defined, the recognition of its essential quality persists, which is the need of the poet to speak from his solitude. That Eliot felt this need and possessed great lyric power is, of course, beyond the need to contend, but it is also evident that the corpus of his work contains few poems that one would label in entirety "lyric;" no sonnet series, no pourings out of his heart to the beloved, nor to the reader for that matter. Instead we have lines, passages of a beauty incomparable in modern verse, but they are passages embedded in a scaffolding of allusion and reference camouflaging the poet's solitude, or so ordered as to engage the mind in universal questions rather than to express individual experience. There is always the hidden smile or stifled cry as though the lyric lines escape, break out, rather than deliberately express his feeling. The early poems provide instances: Prufrock recalling "sea-girls wreathed with seaweed red and brown" and "mermaids" singing who,

[21] Al-Jahiz, *Kitab al-bayan wa'l-tabyin* (Cairo, 1960), vol. I, 118. Quoted in Adonis, 27.

[22] Adonis, 38.

[23] Quoted in Adonis, 39.

[24] Ouyang, 61ff.

[25] Al-Jurjani, *Dala'il al-i'jaz* (Cairo, 1969) 144. Quoted in Adonis, 45.

[26] Virginia Danielson, *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century* (Cairo: The American U in Cairo P, 1997) 12.

[27] Al-Naqqash, Raja', "Liqa' ma'a Umm Kulthum," in *Lughz Umm Kulthum* (Cairo: Dar al-Hilal, 1978) 42. Quoted by Danielson, 139.

[28] Danielson, 147.

[29] Danielson, 147, 168.

[30] H. Aram Veeser, "Introduction" to *The New Historicism*, Veeser, ed. New York: Routledge, 1989).

1977) 213.

[3] See Jane P. Tompkins, "The Reader in History," *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Jane P. Tompkins, ed. (Baltimore: Johns Hopkins U P, 1980).

[4] See Ong, 213ff.

[5] Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature 24 (Cambridge: Harvard U P, 1960) 20ff.

[6] David Lindley, *Lyric* (London: Methuen, 1985) 63-64.

[7] Ong, 223 ff.

[8] See M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: Oxford U P, 1953).

[9] William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads: The Text of the 1798 Edition with the Additional 1800 Poems,* R. L. Brett and A. R. Jones, eds. (New York: Barnes and Noble, 1963) 236. All references to Wordsworth henceforth will be to this edition.

[10] *Lyrical Ballads*, 71.

[11] Lindley, 9 ff.

[12] Percy Bysshe Shelley, "A Defence of Poetry," *Shelley's Defence of Poetry: Browning's Essay on Shelley*, L. Winstanley, ed. (Boston; London: D. C. Heath & Co., 1911) 16. All references to Shelley henceforth are to this edition.

[13] M. H. Abrams, "The Spirit of the Age," in *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, Harold Bloom, ed. (New York: Norton, 1970) 91-119.

[14] John Stuart Mill, "Thoughts on Poetry and Its Varieties," *Dissertations and Discussions: Political, Philosophical, and Historical* (New York: Henry Holt, 1874-82) I, 97. Quoted by Ong, 223.

[15] Wellek refers to the fallacy of a "supposed inwardness" of lyric experience that "never be demonstrated." René Wellek, "Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis*," in his *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven: Yale U P, 1970) 251-52.

[16] G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Bernard Knox, trans. (Oxford: Clarendon, 1975), vol. II, 1113. All references to Hegel will henceforth be to this edition.

[17] Wen-Chin Ouyang, *Literary Criticism in Medieval Arabic-Islamic Culture* (Edinburgh: Edinburgh U P, 1997) 78.

[18] Adonis, *An Introduction to Arab Poetics*, Catherine Cobham, trans. (London: Saqi Books, 1990) 31.

[19] Adonis, 27.

[20] Adonis, 31.

The more socially coded genres of novel and drama obviously profit from a simple supplying of historical or sociological context in order to understand their effects as social acts or performances. Those genres were addressing audiences openly anyway, so the New Historicist's task is simply to broaden and deepen one's understanding of this audience reception. With the generally less socially referential genre of lyric, this need is just as strong, but less obvious and different. The first step here is to fully acknowledge that the lyric is a form of audience address at all. In order to do this, one must in turn acknowledge that some of the very features focused on most carefully by the New Critic formalists—like meter, and patterned repetition—are clear vestiges of its addressed, performed, sung past that must be regarded as such. Thus in the lyric, more so than in the other genres, formal analysis may in this sense be inseparable from a study of performance. Emphasizing that meter and repetition (rhyme, for instance) are characteristics of song helps us recall that lyric non-address is only an effect performed through address, as we saw with Wordsworth's "Solitary Reaper" and Stevens' "Idea of Order at Key West." Denying the audience is not the natural stance of the lyric poet, but is rather one audience-addressing speech-act effect among others, to be studied as such. Denying performance is part of the performance, as much as acknowledging it is part of the performance in other lyric traditions. Just as Umm Kulthum's audience's response to "set free my hands" became *part* of her performance itself, as well as part of its textual meaning (giving a national political significance to the bondage theme, and so on), so too is any lyric poem's meaning inseparable from its own audience-addressing performance. Remembering the musical basis of the lyric, the links to song not as marginal but as central to this genre, would help us remember that poems are always addressing someone, even when they pretend to be hiding in urns.

Notes

[1] The reference here is to Brooks' famous study of poetry as iconic or self-contained structures of meaning, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York: Harcourt, Brace & World, 1947).

[2] Walter J. Ong has argued, for instance, that the beginnings of Brooks' New Criticism can be traced back to Samuel Taylor Coleridge. See Ong, "The Poem as Closed Field," *Interfaces of the Word* (Ithaca, N.Y.: Cornell U P,

networks that include speaker and addressee. The very study of song as lyric event, or of a lyric poem as performative event in a network including speaker and audience, forces the critic to look beyond the poem as a self-contained text. Remembering the song connotations of the very word *lyric*, which still in English refers to the words of songs sung to audiences, helps remind us that poems are events—not just texts, or containers of meaning—as much as songs are. And this step would be profitable for the contemporary study of lyric, which has seemed resistant to anti-formalist approaches. It is well known that much literary theory of the last decades has been anti-formalist, in the sense of aiming to discredit the notion of the text as having a self-contained or immanent meaning.

Various schools of criticism from Structuralism through Deconstruction and afterwards differ mainly in how they propose such an opening-up. The tendency most recently, in the heyday of New Historicism and Cultural Studies, has been to open closed fields by expanding knowledge of context, of the practical discourse network of speakers, listeners, writers, publishers, and readerships in which the text is sent and received. The aim is to do so not merely to provide "background," as older literary studies did, but to understand the circumstances in which the texts had effects as social acts or performances. Literature on this view is always a speech act, *doing* things in a performative sense; the assumption is that words do things as well as mean things, in a culture as in a conversation. All this is fairly well known even to beginners in literary theory. But what is less acknowledged is how lyric poetry, as a specific genre, has been neglected by these developments in cultural and historical criticism. H. Aram Veeser has noted the way in which New Historicism has paid disproportionately great attention to the genres of the novel (especially the nienteenth-century novel) and drama (especially Renaissance drama), and has had little to say about lyric poetry.[29] Beyond a few scattered exceptions there has been virtually no counterpart in the study of poetry to the interesting New Historical studies of Shakespearean drama or the Victorian novel as social acts performed with social effects.

Poetry thus seems still stuck in the formalist urn, despite many critics' feelings that urns are out of fashion, and this may be due to the long European cultural history of seeing poems without addressees. Seeing the poem as outside direct discourse may imply that it is outside social context as well, thus hard to study as a New Historicist.

Arab audience there seems to be no feeling that the audience-directed performance of song is in any way intellectually inferior to a poem. Indeed the notion of audience-directed, communication-intensifying poetic enchantment or *tarab* mentioned by Adonis, is, according to musicologist Virginia Danielson, still a common measure of praise for song among Egyptians. She reports the mainstream view that *tarab* is not a counterpart to communication but a necessary part of the communicative act, since "the words . . . do not contain all the meaning," and thus only the voiced or *sung* words can be mobilized into full meaningfulness.[26] The greatest Arab singer of the modern age, Umm Kulthum, was quoted as affirming the necessity of communicating meaning to an audience in song: "The singer who does not articulate accurately cannot reach the heart of the listener and is not capable of perfect artistic rendition."[27] In this respect Umm Kulthum as singer may be usefully imagined as the direct opposite of Wordsworth's singing Solitary Reaper, whose poetic value as singer lay in the fact that her articulated words did *not* reach the heart of the listener (since only her melody did). Wordsworth's singer was an overflowing self oblivious to audience, a "formalist" singer, while Umm Kulthum was more like Wordsworth's inter-personal poet, a "man singing to men." As in oral poetic performances, her awareness of her audience altered the form of her text, when she repeated lines or sections of songs that elicited applause, or even stopped the song entirely when the shouts and whistles were particularly overwhelming.[28] The fact that the audience response is not considered external to her performance, but a part of it, may be signaled by the frequency with which that audience response is audible on virtually all her recordings. (By contrast, inclusions of audience response in Western recordings tend to be rare, limited to special "live" performances and thus marked as exceptional.) This audience response, again, was a communicative phenomenon, involving words articulated and understood. Thus the line "Give me my freedom, set free my hands" from "al-Atlal," which provoked huge outbursts of applause that "might bring the performance to a complete halt at these points," was associated with Palestinian and Arab struggles, or Egyptian oppression, depending on the time and context of performance.[30]

Considering Umm Kulthum as lyric performer addressing her audience may be a startling, but appropriate, attempt to bring the genre of lyric out of formalism, back into analyses of discourse

reinforcing meaning. Thus he mentions rhythms and rhymes as among the features with which God chose to protect "the repository for Arab sciences" which is the Qur'an.[23] Music, in other words, protects knowledge and communication. Wen-Chin Ouyang details the ways in which poetry in medieval Arab culture was designated as a branch of the sciences, albeit a minor one.[24]

Indeed one could risk the generalization that a mutual support between musical meter and communicated knowledge is foundational in Arab criticism. Through the variations of Qur'anic commentary, one could trace a basic agreement in such different critics as al-Rummani, al-Khattabi, Al-Baqillani, Ibn Qutayba, and Al-Farra' on the presumed compatibility of music and communicative meaning.

Those theorists and poets who reject poetic musicality are scarcely exceptions to this rule, since those same thinkers tend often to reject communicative (rather than mystically interior) meaning as well. Adonis, modernist poet and defender of textual free play, tends to see the vestiges of oral performance in Arab verse to be stifling and anti-intellectual, and defends what he calls a less performance-based, and more Qur'an-inspired approach to verse. He finds this approach exemplified by medieval "modernist" poets like Abu Tammam and Abu Nuwas, and by the critic Al-Jurjani, who affirmed the free play of the mind over the musical tyranny of the ear, thus rejecting meter, which in his eleventh-century *Indications of Inimitability (Dala'il al-I'jaz)* he describes as "of no concern to us."[25] But these turns away from musicality are also turns away from communicability according to Adonis, who calls them rather mystic self-reflections on knowing the unknown, records of the mind talking to itself. This sort of modernist introspection clearly has little need either for addressing others communicatively. The key is that Adonis does not embrace music as non-communicative mode, as Wordsworth and Stevens did. Downgrading communication does not lead him to an idolization of music as form, as in the modern West. Adonis's Arabic modernism thus offers no real counterpart to the pervasive modern western poetic separation of communication from musicality.

The maintaining of friendly relations in Arab cultures between music and communicated meaning may explain why Arab audiences do not share the modern Western prejudice that a song addressed to an audience cannot really be a profound *poetic* experience, even if musically impressive. Taking into account the extraordinary prestige of singers as poets in the Arab world, one can say that for the average

performance, is demonstrated by the ease with which poems became songs in medieval Arab-Islamic society. "Virtually all major poets provided-intentionally or otherwise—lyrics to musicians," writes the historian of Arab literature Wen-Chin Ouyang, mentioning al-Isfahani's medieval compilation of tunes and poems, *Kitab al-aghani*.[17] This view seems to date from the very origins of Arabic verse. Adonis in his history of Arab poetics goes so far as to assert that the "pre-Islamic poem was like a song."[18] Adonis emphasizes the importance of *tarab* or "a state of musical delight or ecstasy" in this tradition, which he sees as based upon an "aesthetics of listening."[19] Yet this is not the Solitary Reaper's non-communicative song, listened to without understanding, but rather a song whose musicality enhances "its effectiveness as a means of communication."[20] Al-Farabi in his tenth-century *Great Book of Music* (*Kitab al-musiqa al-kabir*) places poetry and music in the same artistic genre of works governed by meter, pause, and rhythm. Here again, this assertion of the musical orientation of poetry in no way implied an evasion of clear poetic content or audience-communication, since Al-Farabi repeatedly links musicality not just with poetic effects, but with poetic speech. Even when a critic like Al-Jahiz could argue that pre-Islamic poetry was separate from thought, he still insisted that poetry must be *understood*, in grasp beyond thought, and thus communicated.[21] This link between communication and musicality survived the advent of Islam.

The transition to the new norms of the Qur'an brought of course a huge shift in worldview in which the older pre-Islamic verse was often denounced as sensual. But what is striking is how poetic musicality was not itself denounced, and how seldom verbal music (rhythm, meter, fluency) was rejected or criticized in the Islamic era. Certainly it was never attacked by any Muslim thinker in the fierce way that Plato attacked sensual music as interfering with clear thinking in Book II of *The Republic*. Al-Farra' in his meticulous exegesis The *Meanings of the Qur'an (Ma'ani al-Qur'an*, c. 800) discusses the musicality of the holy text by comparing it to the meters of pre-Islamic orality.[22] Rather, he takes it for granted, like many other Arab Muslim theorists after him, that music enhances meaning. Later in the ninth century, Ibn Qutayba in *The Problematic of the Qur'an (Mushkil al-Qur'an)* followed him by similarly discussing the musicality of the Qur'an not as a merely formal aspect of verbal rhythm-making, nor as a distraction from meaning, but rather as

cross-cultural survey of lyric, then, is the distinction between a self-contained voice and an outward-addressing voice, one that addresses either an external object or an external infinity.

While rejecting Hegel's orientalist judgment that Arabic poetic selfhood is weak, one might nevertheless take seriously his feeling that there is a major difference between the notion of selfhood in the Romantic European lyric and the "eastern" one. Without privileging as he does the supposedly strong detached self of European lyrics, one might understand him to be pointing out that certain non-European lyrics—like Arabic ones— acknowledge some external presence beyond their speakers. Hegel might be pointing, however crudely, to ways in which Arab lyrics present the sort of audience-addressing selfhood found in other literary genres and in common discourse. If the tendency of the European-style lyric after the Romantics was to encourage the free play of isolated subjectivity, the Arabic lyric may have retained a more traditional pre-Romantic notion of "directed performance," an exchange between inward and outer. Such externally directed song may not be failing to achieve the supposed European autonomy of self, as Hegel judged, but rather may be not even *aiming* for such an ideal.

Indeed, there seems to be little evidence in Arabic literary history of any "de-addressing" impulse comparable to that of Wordsworth, Shelley, or the poets that followed them. Throughout the Arab poetic canon of criticism there seems to be little impulse to consider song—even intricately crafted song—as anything other than a communicative address between people. Song in this tradition, generally speaking, seems to have remained an idea of something "sung-to-an-audience," received and understood by an auditor whose role was always essential. If music was linked by Romantics like Wordsworth, Keats, Shelley, and Hegel to an exalted state of transcendent non-address where meaning arises from within rather than being communicated between people, musicality in Arabic criticism seems viewed very differently. While one cannot sum up the entire tradition of Arab poetics here, it does seem possible to say that, on the whole this tradition has tended to regard musicality as intensifying communication rather than impeding it, as with Wordsworth's or Stevens' singers. Music in this poetics is rarely, if ever, seen as opposed to meaning; usually it complements or fulfills meaning.

The song-like character of Arabic poetry, predominantly an oral

communicate the heart's deepest feelings . . ." (1129). But this "may be" shows that communication is only a possibility here, not an assumption. As with Shelley and Wordsworth, address is optional for Hegel's lyric, but not essential; what is essential is self-expression alone.

There is a cultural dimension to this as well. Hegel's doctrine of lyrical subjectivity gives him a criterion for judging and ranking not only poems, but also entire cultural traditions of poetry. Having described lyric as self-expressive rather than other-addressing, Hegel criticizes certain lyrics, and lyric traditions, that fail to dwell sufficiently in the inner subjective realm, that fail to be sufficiently urn-like or self-contained. Among such failures Hegel includes what he calls, in gross orientalist categorizing, "the oriental lyric," which he associates mainly with Persian, Hebrew, and Arabic poetry (1148ff). The oriental lyric is weak, he says, because the oriental poet is "unable to find any firm support in himself," and thus the poem lacks a firm and central subjective inwardness. Instead of affirming the superiority of the inner over the outer, the oriental poet "cancels himself in face of . . . substance and power . . . he strives, ever unsuccessfully, to attain an association with it in his feelings and ideas" (1149). He is unsuccessful because he lacks sufficient inward ideas and feelings to associate the outer substance and power; he is a frail inwardness facing a too-powerful outside, and fails to attain "independence and freedom" from it. Unlike the European lyric's supposedly strong selfhood, the oriental lyric reveals to us "not the poet in his inner life . . . but only his self-cancellation in face of external objets and situations." This self-cancellation, or "liberation from himself and from anything and everything single and particular," may become a kind of empty parody of selfhood, "a naïve expansion of the inner life which easily loses itself in the limitless" (1150). Hegel says this lost-in-the-infinite self may remind us of human nothingness before the divine, which explains why oriental lyrics often sound like religious songs of devotion, with "the character of a hymn-like exaltation." But for Hegel this oriental exaltation is not appropriate to the highest glories of the lyric genre, since the lyric displays the self as central, while the hymn points to something higher than the self and beyond it. This is precisely the crux of Hegel's criticism of the oriental lyric overall: it does not recognize the poet's subjectivity strongly enough, and lets elements outside that subjectivity have too much power. What is really at stake in his

outside him. Even when the poem is about a local hero whom the poet is praising, as in Pindar's in ancient Greece, Hegel still insists that the poet is *not* really about that hero, but about the poet himself:

> [W]hen Pindar was invited to sing the praises of a victor in the Games, or did so of his own volition, he still so mastered his topic that his work was not a poem *about* a victor at all, but was sung out of the depths of his own heart. (1130)

Again, the logic is revealingly odd: why is Hegel assuming that a poet singing "about something" could not also *at the same time* be singing "out of the depths of his own heart," as if outer reference could not coexist with inner subjectivity in a poem? Similarly the civic officials who commissioned Pindar's poetic act are an outward presence that Hegel must call inner in his theory. The point here is not to critique Hegel's appreciation of poetic subjectivity, but only to question why his idea of inner subjectivity is *incompatible* with the idea of audience and the whole external world, which he says the good poet must subordinate. For Hegel the lyric must only be about inwardness, so all the outward aspects of outside reference and address are, as with Wordsworth and Shelley, downplayed or dropped.

This means that song, for Hegel, can no longer mean what it used to mean. When for example he states that singing springs from the same source as lyric poetry, he does not mention performance-oriented singing before an audience, but rather what sounds more like singing in the shower. He says that "senseless gibberish, tra-la-la, singing purely for the sake of singing, prove to be a genuinely lyric satisfaction of the heart for which words are more or less a purely arbitrary vehicle . . ." (1122). Why give this peculiar illustration of singing? Singing nonsense to oneself may of course be authentic singing, but why assume that this sort of singing is more "genuinely lyric" than singing for an audience? The question of why Hegel mentions this example of singing nonsense to nobody, rather than of singing comprehensible words to an audience, underscores the same detachment of song from communication, thought from address, that we saw in Wordsworth's and Shelley's treatment of poetic musicality. Like them, Hegel never says lyric *cannot* have an audience or be communicative. He says that communication between self and audience *may* occur: "self-expression may be a deeper urge to

song and communication has had a Modernist rebirth in Stevens' poem. Moreover, the recognition that communication can only occur among critics in the audience, and not between the singer and the audience, seems emblematic of Modernist difficulty generally, as if the Modernist poet became often the obscure singer herself.

This modern rendering of lyric unaddressed and uncommunicative became not just apparent in poetry itself, but institutionalized in Western criticism. By the middle of the nineteenth century John Stuart Mill could write, as if with Wordsworth's and Stevens' singers in mind, that "eloquence is *heard*, poetry is *overheard*."[14] Mills' poetic audience is at best an eavesdropper, an unessential kind of listener, even though clearly necessary. The same sort of paradox apparent in Wordsworth's and Shelley's manifestoes about the lyric audience were thus lodged in criticism. They had been lodged in philosophical aesthetics as well, by Hegel and his successors who had originally deeply influenced Coleridge and English Romanticism.

Hegel, mapping the literary genres largely in terms of metaphysical categories of self and other, put forth the influential doctrine that the lyric poet "internalizes" all outer being (audience as well as worldly subject matter) into inward expression. Hegel's doctrine that lyric is essentially linked to selfhood was deeply influential, and is still so, even despite attempts like René Wellek's to disprove once and for all that lyric is any more self-centered than the other genres.[15] And as lyric was tied to self, its link to the outer world and the audience was reduced. Unlike Hegel's epic poet who "disappears" before the "objectivity of his creation," thus keeping a bridge between self and object, the lyric poet for Hegel makes everything into a pretext for selfhood, "for self-expression and for the apprehension of the mind in its own self-expression."[16] Indeed the outward content matters so little that even trivial topics can be lyrical for him (1114). What about cases in which something external provokes a lyric, though, as when a poet is invited to commemorate a public event? Hegel says even these lyrics are inner rather than outward-relating: if such *poèmes d'occasion* are successful lyrics, then they avoid falling "into dependence on the external stimulus and the purposes implicit in it," so that the poet "shall entirely assimilate and make his own the objective subject-matter. For the truly lyrical poet lives in himself" (1118-9). He thus ignores the possibility that the poet could continue to "live in himself" *while* addressing something

isolating the message from its earthly transmission. And yet the Victorian spiritualizing of poetry to a place beyond human address was just as paradoxical as it seemed in Wordsworth. As M. H. Abrams has shown, this spiritualizing "de-addressing" of poetry was brought about by the very poets who most believed that their new poetry could effect revolutionary changes in the human sphere.[13] The reception that was made essential to poetry in the big picture was downplayed, or even forgotten, in the smaller picture of men talking to men. One might say that address was sublimated. Both Shelley and Wordsworth aspired to write a prophetic poetry heralding a new age for humanity, yet in stressing the spiritual autonomy of this poetry they tended to neglect the notion of address that prophecy requires.

The Romantic split between music and communication through signs persists in modern poetry, often visible in the Modernist love of "difficulty" or communicative obscurity, accompanying the technical brilliance that seems a legacy of audience-directed performance. Poetry is often envisioned by the Modernists as a song whose meaning, however grand and impressive, is not definitely addressed or communicated, or even meant to be understood—as with Wordsworth's singer singing too far away and in Gaelic.

To take a canonical modernist example, Wallace Stevens' "The Idea of Order at Key West" shows art as a powerful force, ending with the "maker's rage to order words." But this power is not enacted through communication: the poem's representative artist is an unidentified singing woman who, like the Solitary Reaper, neither addresses her song to the hearer nor communicates any identifiable meaning or thought. Her song is purely sound and form and event; it is not at all communicative address. The only address in the poem occurs, significantly, at the end of the poem when the poet asks a certain Ramon Fernandez (identified by scholars as a French literary critic) to "tell me, if you know," why the singing ended and what the ending entailed. Address seems thus conceivable only in poetic commentary and interpretation, in conversation with a critic. It does not seem to take place in poetic creation itself, which is unaddressed and pushed out of interpersonal relations, even though the singer is present on the scene. The singer in Stevens' vision is, to return to T. S. Eliot's phrase, a "voice talking to itself," with music as the sanction of that self-address. Insofar as we take Stevens' poem as a modernization of Wordsworth's manifesto-like poem about how poetry works, it seems arguable that Wordsworth's portrayal of the alienation between

> [T]hose who read [Homer's] verses were awakened to an ambition of becoming like to Achilles, Hector, and Ulysses . . . the sentiments of the auditors must have been refined and enlarged by a sympathy with such great and lovely impersonations, until from admiring they imitated. (16)

Thus the hearer may be strongly affected by a poem without needing to know, or care, where the poem came from. For it is not the poet who influences the audience here, but the *poem* that does. As with Wordsworth's passive verbs, Shelley repeatedly makes poetry, rather than the poet, the active poetic influence. Poetry "makes immortal all that is best and most beautiful in the world," poetry "acts in a divine and unapprehended manner," poetry "spreads a figured curtain," poetry "transmutes all that it touches." That is, it is not the poet who spreads a curtain or transmutes or acts, but poetry.

While the human poet seemed dehumanized into a lyre or object for Shelley, then the poetic object (the text) seems very much humanized in its force and moral effectiveness. Indeed more than humanized; poetry is given more moral force than even humans have. Shelley links poetry not just with human but with divine powers throughout the essay, as when he says that poetry "is indeed something divine" (48), that it preserves "the interpenetration of a diviner nature through our own" (51). Whose diviner nature is he indicating: the poet's, or our own, or some nature outside both? It is far from clear. Shelley similarly says that "we are aware of visitations of thought and feeling" (51), but does not specify whether these are our own feelings visiting us with a divine force, or whether the poet has visited us. The poet must clearly have something to do with it, since Shelley is speaking of poetry rather than private meditation. Yet the effect of the poet, in his broken model of poetic address, is reduced to a ghostly presence, as the spooky word *visitation* suggests. Perhaps Shelley is wary of calling the poet himself divine. In any case the force of the poem is made divine, and the poet who, despite having made the poem, recedes into a feeble faraway memory.

The poem for Shelley is clearly not Wordsworth's "man speaking to men;" for Shelley the *poem* speaks to men. This image of poetry's divine force, larger and higher than the man who wrote it, may be taken as an early sign of the Victorian cult of poetry as an autonomous spiritual force. Divinity can more easily be attributed by

the music of the song has reached the audience's mind (the audience being the poet hearing the bird), but the meaning has not reached it, and so is self-invented from within the urn of the mind, rather than communicated from beyond it.

Shelley's other musical metaphor for the poet in his *Defence* implies this split between poetic musicality and poetic communication even more strikingly. "Man is an instrument," he says, "over which a series of external and internal impressions are driven, like the alternations of an ever-changing wind over an Aeolian lyre, which move it by their motion to ever-changing melody" (4). Here the lyre is no longer the symbol of civic performance by a poet before an audience, as it was for the ancient Greeks. Shelley's lyre is not civic because its audience is not mentioned. This human lyre, played by the wind, is imagined without player or hearer. It is a strange musical performance indeed, with no performers on stage, and no audience in the hall. There is only the instrument, playing itself. This wild metaphor is consistent with Shelley's regular tendency to show poetry outside the bond of address between poet and hearer. He admits that poetry is received by listeners or readers, and he admits (though less often) that poetry is written by poets, but he seems curiously reluctant to admit that poetry is an address *by* a poet *to* a reader. In those places where he dwells upon the creative act, he makes the poem seem a testimony to itself rather than a message to others, as when he calls poetry "the record of the best and happiest moments of the happiest and best minds" (50-51). The word *record*, unlike *display* or *transmission*, does not necessarily imply an audience: the mind is recording itself, not necessarily delivering that record to someone who wants to hear it. An audience may happen to read it, just as police records may be read, but, as in Wordsworth, audience participation is made incidental to the poetic act, not essential.

Yet oddly this does not imply any neglect of audience reception, or of the power of poetic influence. On the contrary, Shelley's essay paradoxically *emphasizes* the power of poetic influence even as it neglects the notion of poetic address that seems the first step to any influencing. Even when Shelley is asserting that the audience does not know "whence or why" their pleasure comes from, he is also asserting that the transmission of that pleasure is morally essential:

and non-addressing.

The eclipse of poetic address is perceptible only twenty years after Wordsworth's Preface, in the next major nineteenth-century manifesto of the lyric, Percy Bysshe Shelley's *Defence of Poetry* (1821), which makes almost no mention of the possibility of direct poetic address between people. Largely a Platonic argument that poetry has a divine capacity for illuminating human potential, the *Defence* seems based on the assumption that anything spoken by one human to another would be merely earthly and profane, outside the sanctity of the lyric. True poetry, while it may be felt, is too transcendent to be *addressed* to anyone—or, since poetry is like music for Shelley, too transcendent to be performed for anyone. As with Wordsworth's ballads that must not be sung, Shelley's poetry is music that must not be played for an audience. Thus Shelley describes the poet as a music-maker unaware of any audience he may have: "A poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds."[12] A poet writes above all for himself, not to *end* his solitude by addressing others, but to *cheer* the solitude he preserves. Even the audience who happens to hear this song is for Shelley unaware of the music-maker: " . . . his auditors are as men entranced by the melody of an unseen musician, who feel that they are moved and softened, yet know not whence or why" (16). Thus the audience does not know where the art is coming from, and the artist does not know where it is going. Neither sender nor receiver is aware of any transaction or sharing having taken place. And since birds have no verbal meaning to communicate, song here becomes, as in Wordsworth's "Solitary Reaper," primarily non-communicative. One cannot address a meaning to anyone in the language of birds. In his "To a Skylark," the song of the bird is inspiring not because it communicates thoughts to the listening poet, but precisely because it does not communicate thoughts—song, being void of thought, thus opens a space for free imaginative conjecture within the poet:

> What objects are the fountains
> Of thy happy strain?
> What fields, or waves, or mountains?
> What shapes of sky or plain?

These are questions, not statements and thus they merely point to the empty space where the communicated content of song could be. Thus

The mention here of epic or bardic oral material ("battles long ago"), and of ballad or "lay" forms, emphasizes how not at all bardic or ballad-like this poem is, since the girl has not been heard and her epic content not communicated. If Wordsworth's speaker had heard not just the melody or "numbers" of the reaper's song, but its communicative content as well, then it would be possible to say that an address had occurred. But as it is, there has been song without addressed meaning. Song has been detached from communication; the only communication that occurs here is what the poet communicates to himself upon not hearing the words of the song. Thus the failure to hear the singing girl is a poetic victory. If the poet had heard and recorded the girl's content, then Wordsworth's poem—and by extension much of modern poetry—would lose its characteristic self-reflexiveness and introspection.

The singer/poet rivalry in this poem reflects the same tension around the notion of audience that the title of *Lyrical Ballads* did, since here too the audience is both dismissed and secretly required. As audience of the girl, the poet is paradoxically both present and absent (after all, the poem is called "The *Solitary* Reaper," even though she was clearly not solitary at all, if the poet was there to hear her). He has it both ways: he both hears and does not hear the Reaper's song, hearing the sound but not the sense. This detachment of song from communicated meaning could be said to herald modern verse, in which the modern poet sets himself far away from communication, too far to hear it, and thus forcing each listener to generate thought from within. If in oral cultures the singer and the poetic communicator were one, now they were split into two separate and distanced figures, which modern poets were forced to choose between. Some poets pursued cognitive complexity—communication— by increasingly avoiding "singing" and song forms (balladic refrains, heavy rhyme schemes, etc.), moving closer to the philosophical or witty vehicle of the epigram, as David Lindley shows occurring from Donne onwards.[11] Others chose to sing, but using the song form as an opportunity for verbal virtuosity that renounced communicative ease (the wordplay of Gerard Manley Hopkins, or the short but intellectually difficult songs of Blake and Yeats). The symbolist idealization of music as the aim of all the arts was a glorification of the non-signifying grandeur of music, which does not use signs, and thus does not communicate or address any signified meanings. Insofar as art was musical, it was self-enclosed: grandly non-communicative

course, that older bardic audience cannot be resurrected wholly: Wordsworth for example never refers to the poet singing for his neighbors, but only speaking to them. He takes pains to show that the best poetry, illustrated by an example from Gray, is always basically like prose. Thus he is trying to move away from song and from the older oral audience that expected musical performance as part of poetry, revising that audience while preserving its essential role. Yet at the same time he is flirting with the modern idea that poetry might be a forum for the pure expressive mind without thought of audience. This resulting tug-of-war between two notions of poetic audience is apparent, indeed, in the very title of the volume of verse. The older oral view of poetry as sung for an audience (ballads) is juxtaposed with another term from the newer German-idealist view of poetry as the expression of an overflowing selfhood (lyric). The accent is on performance and audience address in the first, and on subjectivity and self-expression in the second. David Lindley has noted the tension between "narrative" (balladic storytelling) impulses and "personal" (meditative) impulses in Wordsworth's and Coleridge's title for this volume, but the tension between self-expression and audience-address in the two words of the title is no less important.[10]

This same tension is felt in Wordsworth's own poems too, especially the poems about poetry itself. While one cannot confirm an entire theory from a single poem, it is nevertheless suggestive to examine one of Wordsworth's best known poems representing a singer in Ong's "closed field" who is definitely not a man speaking to men, and who is the counter-model to his own poetic role. "The Solitary Reaper" (1805), depicts a girl working in the fields and singing not in address, but precisely to no one but herself, yet overheard by the speaker of the poem. He hears only the accidental effects of her singing—the melody—but not the content, so that no communicative message is sent. This may be because he is too far from her, or because, as he explained in a note, she is singing in Gaelic:

> Will no one tell me what she sings?—
> Perhaps the plaintive numbers flow
> For old, unhappy, far-off things,
> And battles long ago:
> Or is it some more humble lay,
> Familiar matter of to-day?

perceived as a broken contract with the reader, he implicitly raises thoughts about a kind of poetry that *does* break that contract (as so much modern verse would proudly do after him). Expressing the oral idea of interpersonal poetic address in the terms of formal engagements and contracts, Wordsworth makes the poet-reader bond of address seem not more natural and essential, but less so.

Indeed it may be relevant that Wordsworth's most famous definition of poetry in this Preface ignores the audience entirely, confirming his modern role as pioneer of private poetic introspection. Wordsworth's poet may be a man speaking to men, but when he defines poetry as "the spontaneous overflow of powerful feelings" which are "recollected in tranquillity," he makes no mention of anyone hearing or receiving the poet's overflow or recollection. The word *overflow*, invoking an image of feelings like a liquid spilling over the edge of a fountain's basin—or of a New Critic's well-wrought urn—suggests that the dominant metaphor here for poetic composition is not the addressed or sent word, but the filled container. And a container does not have an addressee. The poem is not what is transferred or communicated from poet to reader; the poem is what flows out of the poet alone. This does not mean that the reader is absolutely denied, since there is nothing to stop the reader from soaking up the poetic overflow. The point is not that poetry is impossible to receive, but that receiving it is not *central* to this Wordsworthian view of poetry as overflow, as it was central to his earlier view of poetry as address. And when the audience does receive the overflowing poem, it is not by means of a direct transaction between poet and reader, but by a more indirect and passive process whereby something happens to the poet to make his feelings overflow, and the reader happens to be affected by them. Indeed, Wordsworth's phrasing throughout this explanation is a labyrinth of passive-voice verbs. He says readers' feelings "are modified" by certain thoughts when reading a poem, and certain habits of mind "will be produced," so that the readers "must necessarily be . . . enlightened." It is as if he is doing all he can grammatically to avoid saying that the *poet affects the reader*: rather the poet is affected, and the poem is produced, and the reader is affected. This ambiguous phrasing evades the conflict of attitudes towards the audience in the Preface. Wordsworth, pioneer of literary modernity with its emphasis on the self communing with itself, seems also to be trying to preserve the older oral address of bards and minstrels in which the audience is taken for granted. Of

the Reader in the company of flesh and blood, persuaded that by so doing I shall interest him" (244). The poem itself would seem nothing but the verbal instrument used to maintain the bond of interest between the reader and the poet. Far from Brooks' idea of the unaddressed poetic object, a well-wrought urn alone outside channels of discourse, Wordsworth's ideal poem seems a verbally performed social relationship, a connection between people—a legacy of the older audience-oriented sung-poetry tradition.

But in fact this is questionable, and the contrast between Wordsworth and the New Critics may not be as sharp as it first seems. The language Wordsworth uses to describe the interpersonal poetic bond becomes peculiarly formal at times in the Preface, and it is here that doubts about this bond arise. He says for example that "by the act of writing in verse an Author makes a formal engagement that he will gratify certain known habits of association: that he not only thus apprises the Reader that certain classes of ideas and expressions will be found in his book, but that others will be carefully excluded" (237). As before, poetry here appears as a social transaction: the poem is a sort of contract between poet and reader. Indeed soon after this he uses the verb "contract" explicitly. Expressing regret that many readers will feel he has broken this poetry-contract by writing such odd poems, he says that "I will not take upon me to determine the exact import of the promise which, by the act of writing in verse, an Author in the present day makes to his reader: but it will undoubtedly appear to many persons that I have not fulfilled *the terms of an engagement thus voluntarily contracted.*" This acknowledgement of a contractual bond between poet and reader might seem to be strongly affirming that a poem is a form of address in which the receiver is essential. Just as there is no contract without two signers, so too may there be no poem without a reader as well as a speaker. But in fact it could be said that Wordsworth's contract language is suggesting the possibility of exactly the opposite view of poetry. It makes the audience a presence that is obligatory rather than assumed. The audience is becoming something that must be spelled out and contracted, rather than taken for granted. Earlier notions of poetry as address rarely considered the audience contractually bound, since it was obvious that a good singer would attract an audience. By contrast, Wordsworth's legalistic affirmations of the necessity of the audience raise questions about the status of poetry *without* such an audience. And when Wordsworth expresses fears that his poems might be

about the self-centered genre of the lyric being used for political and social-visionary ends. How could a genre that was becoming less and less interested in its audience as addressee also claim that it had the power to change the world of that same audience? Such questions about the absent-yet-present lyrical addressee point to a very deep crisis in not just Romantic poetry but modern poetry too, which has inherited it, as we will see. Modern lyric has been basically formulated as a paradoxical address that does not address, oriented to an audience that must not really be there to hear, but that also cannot be fully denied.

One can examine this uncertain status of the lyrical addressee in detail in one of the earliest and most influential Romantic statements about the lyric, the Preface that Wordsworth wrote in 1800-02 to the *Lyrical Ballads*, published in 1798. This essay has much to say about the relation of poet to reader, yet in other ways cancels the reader out entirely; thus it reveals the radically confused status of the modern lyric as non-addressed address. On one hand, Wordsworth's Preface advances interpersonal address as a poetic ideal. Indeed at first glance one might think that Wordsworth was deliberately intending to carry over into Romanticism the earlier importance of audience address and communal orientation in oral-performative traditions of poetry as song. He says that he was convinced by "several of my Friends" that if readers better understood the philosophy behind his poems, those poems might be better able "to interest mankind permanently."[9] Thus the Preface itself is introduced not as an interpretive commentary on the poems, but as a social thing—an interpersonal bond between poet, friends, and readers. And Wordsworth makes these social relations central not just to this Preface or this volume of poems, but to poetry generally. "[W]hat is meant by the word Poet? What is a Poet?," he adds in the 1802 revision of the Preface—and the way he continues his questioning helps answer his question: "*To whom does he address himself*? . . . He is a man speaking to men." The poet here is thus defined not in terms of his material or his inspiration or his style, but rather exclusively in terms of *whom he addresses*. It is not the poetry that makes a poet, but his audience. This is not to say that subject matter or style is unimportant in this Preface. But the ordinariness of the subject matter and the simplicity of style that made this work so revolutionary are explicitly and repeatedly justified as a certain form of address, in terms of the effect on the readers. Poetic simplicity is not an aesthetic virtue here, but a social one: "I have wished to keep

the speaker talking to himself. Yet in fact the addressee did not entirely disappear either in theory or in practice. Rather, the Romantic lyric remained a paradoxical form of address that, one could say, repressed its own addressing. In much Romantic political verse, for example, the poet transcendentally "speaks to" a new age, a new society, a utopia, or an idea, without pragmatically speaking to any actual addressee from the old society who might hinder or question his vision. He speaks to the entire world, and also speaks to no one in particular. Similarly the common Romantic apostrophe ("O . . . !") could be seen as a symptom of this repression of lyric address. Apostrophe maintains the formal importance of a structure of direct address, but while emptying out the addressee, which is often inanimate or otherwise unable to answer back (as when Shelley addresses a skylark). Again, this is somewhere between address and non-address: Romantic apostrophe affirms the convention of poetic speaking-to-someone-else, even as it empties that same convention.

Similarly ambiguous as address is the Romantic genre of the song or ballad, which was reaffirmed as a vestige of older pre-industrial communal life, with the poet as bard speaking to his community, but which in fact became something meditative and private, very unlike traditional ballads. Romantic narrative poems with balladic content imitated older ballads not as a performative oral *event* (poet addressing song to audience in a performance), but rather as a set of formal *qualities* (rhythmic regularity, repetitive refrains, fluidity, enchanting or lulling qualities). Keat's "Eve of St. Agnes," for example, with its balladic theme of star-crossed lovers and midnight escape, is unimaginable as a performed event: it is not meant to be addressed orally and theatrically, but to be read privately and reflectively. Thus removed from its oral discursive context, and placed in a context of self-reflexiveness and subjectivity, the form of song could be figured as a song to oneself: an occasion for thought. Its song-like qualities would not be used musically to enchant a gathered audience, but rather internally to enhance the sense of private fantasy. The privately read, unsung song became an emblem of the self's power to transcend its environmental constraints through literary experience—yet this was precisely the genre that retained all the marks of its earlier public oral performance status. Thus, like Romantic apostrophe, Romantic song both ejected and indirectly reinstated the addressee. More generally, the paradox of the absent-yet-present addressee was part of the larger Romantic paradox

the bard on audience reaction, arguing that this was the model for the epic and folk poet from ancient times up to the rise of print. Similarly the medieval troubadour and minnesinger were not expressing themselves only for the inner joy of it, but were also taking part in ceremonious contests and courts of love subject to audience evaluation. The addressed audience was essential to the lyric event. As late as the Renaissance, according to David Lindley, the lyric was not regarded as a "voice talking to itself," as T.S. Eliot described lyric in the modern age, but was rather almost always what Lindley calls a "directed performance": words addressed to a listener with a certain purpose in mind. In Philip Sidney's *An Apology for Poetry*, the love poem is not just a well-wrought set of images evoking a poet's erotic impulses, but is spoken *to* the lover with the aim of "persuading" her.[6] Such a poem could thus be conceived as a rhetorical event, a directed performance hitting the audience with a performative force less overt than the older bard performances, but just as audience-dependent. If rhetoric is the art of persuasion through words, and if affecting the audience is a form of persuasion, then we could point to a whole dimension of lyrical performative rhetoric that is only imaginable when the possibility of poetic address is acknowledged. The pre-modern, pre-Romantic poet was not just speaking something that the audience may or may not hear, not just singing to himself, but was performing a *lyric address* of the audience, talking to them as much as any storyteller, in a poet/audience collaboration.

But as Ong shows, poetic address was rejected by the Romantics and the Modernists after them who saw the lyric as the genre of subjectivity freed from social determinations. They projected back onto literary history their own growing sense that poetry should be not a speaking to others, but an internal process of self-exploration by and for the self.[7] In a sense this was the ideal of Romantic literature generally. As older models of literature as the passive mirror of reality were replaced by new Romantic models of literature as lamp shining its own light or dreamlike vision out onto the world (to borrow M. H. Abrams' famous metaphor),[8] the status of the literary addressee became questionable. If literature is basically dreamlike, then how can one truly address a literary work to anyone else, any more than one can address a dream to an audience? Lyric in particular, as the least context-bound genre, became the emblem of pure vision beyond social and historical pressures, the genre of self-reflection and self-discovery in which the addressee is essentially

Tompkins' theses. Literature professors are more likely to assign close readings of a poem rather than an excerpt of equal length from a novel, and most modern western readers—even those who have never heard of formalist criticism—feel lyric to be more closed-off from its readers. Thus there must be special reasons why this particular genre, the lyric, was singled out as the literary closed field par excellence.

The aim of this essay is to follow Ong and Tompkins, but with a special emphasis on lyric formalism from the perspective of its structure of address, its audience relations. The notion of lyric address, as we will see in an examination of key Romantic manifestoes on lyric poetry, was increasingly denied in modern theory, even if it remained institutionalized in practice. Much more than novels or plays, poems became imaginary emblems of purely subjective experience *outside of* discursive performance contexts, outside address networks. Rather, they became viewed as pieces of thought without a performative effect in public life, held tight in the urn of the self or of the printed page until they are spiritually infused into the reader. The argument here will be that, along with poetic address, the whole dimension of poetic performance was repressed, so that the outwardly performed song was divorced from the inwardly conceived poem as it had never been before. Correspondingly, the song as performance became downgraded to something that affects the hearer, but does not communicate anything *to* him. How did this happen? And what are the effects today of this divorce of audience-addressing song from the non-addressed poem? This essay will examine the western lyric genre as a modern cultural creation, and the cultural processes that split off song from poem. For contrast it will look at the place of the lyric in one very different non-western tradition in which song is regarded as a close sibling of poetry rather than its unworthy poor cousin, in order to start regarding lyric not only as closed formalist text, but as performance too.

Studies of the history of poetry tend to agree that, before the Romantics, it was highly unusual to think of a poem as unaddressed, without addressee. Poetry then still had a strong affiliation with oral forms that presupposed a "you" listening to the poetic "I." The influential studies of oral poetry by Albert Lord show how early poetic recitation was above all a means of preserving communal memory and convention for "us," rather than of advancing individual vision for "me."[5] Far from showing the epic singer alone on a mountaintop, Lord's research demonstrates the radical dependence of

Poem as Song: The Role of the Lyric Audience

John Henriksen

Lyrical formalism—the view that poems are complete aesthetic units that wholly contain their meaning, as a vase contains flowers—is sometimes viewed as if it was imposed on poetry by the Russian Formalists and the American New Critics. There is a common impression that critics like Cleanth Brooks ripped poetry arbitrarily out of its personal, cultural, and historical context and stuffed it into their "well-wrought urns," detached and self-complete.[1] But it may be that lyrical formalism in criticism came to reflect an already developing formalist tendency in literature generally, a tendency towards textual self-containment originating with the Romantics and pushed farther by the Modernists.[2] Reader-response theorist Jane P. Tompkins argues that the modern emphasis on the literary meaning of a text (its self-contained "message"), unlike the Classical or Renaissance emphasis on its social effects, implies that the inter-personal relations of author to audience became less important in the modern age.[3]

Similarly, orality theorist Walter J. Ong sees the formalist tendency to regard texts as *containing* their meanings, rather than *delivering* the meanings of a writer to a reader, as a result of the turn towards mass literacy and thus to private reading.[4] Ong says that written texts, both literary and not, were increasingly regarded as what he calls independent "closed fields," cut off from an immediate awareness of authors, means of distribution, modes of performance, and audiences. While poetry was the literary genre in which the closed field was most emphasized by New Criticism (perhaps because its short span could be isolated more completely), the closed and decontextualized text according to Ong was the norm across all genres, literary and non-literary. Accordingly, neither Tompkins nor Ong focuses on the lyric genre individually.

But formalism is tied so closely to the lyric genre in both critical and pedagogical contexts that we must look beyond Ong's and

Roberts, Francis. *The History of the Blues: The Roots, the Music, the People—From Charley Patton to Robert Cray*. New York: Hyperion, 1995.

Rudinow, Joel. "Race, Ethnicity, Expressive Authenticity: Can White People Sing the Blues?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52:1 (1994). 127-38.

Selinger, Eric Murphy. "Review of Hayden Carruth, *Collected Shorter Poems: 1956-1991*." *Parnassus: Poetry in Review* 22:1/2 (1997). 250-79.

Shapiro, Meyer. "The Still Life as a Personal Object—A Note on Heidegger and Van Gogh." In *The Reach of Mind*. M. L. Simmel, ed. New York: Springer, 1968. 203-09.

Sidran, Ben. *Back Talk*. New York: De Capo, 1981.

Simic, Charles. "No Cure for the Blues." In *On Music*. Daniel Halpern & Jeanne Wilmot Carter, eds. New Jersey: Ecco Press, 1944. 133-39.

Smith, Jeanne Rosier. *Writing Tricksters: Mythic Gambols in American Ethnic Literature*. Berkeley: U of California P, 1997.

Spencer, Jon Michael. *Blues and Evil*. Knoxville: U of Tennessee P, 1993.

Stein, Gertrude. "Sacred Emily." *Geography and Plays*. New York: Something Else, 1968. 128-88.

Taft, Michael, ed. *Blues Lyric Poetry: An Anthology*. New York: Garland, 1983.

Taylor, Paul Christopher. "So Black and Blue: Response to Rudinow." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53:3 (1995). 313-16.

Teachout, Terry. "The Color of Jazz." *Commentary* 100 (Spring 1995): 50-53.

Tracy, Steven C. *Langston Hughes and the Blues*. Urbana: U of Illinois P, 1988.

Werner, Craig Hansen. *Playing the Changes: From Afro-Modernism to the Jazz Impulse*. Urbana: U of Illinois P, 1994.

Wilcock, Evelyn. "Adorno, Jazz and Racism: 'Über Jazz' and the 1934-7 British Jazz Debate." *Telos* 107 (1996). 63-80.

Williams, Shirley A. "The Blues Roots of Afro-American Poetry." In *Chant of Saints: A Gathering of Afro-American Literature, Art, and Scholarship*. Michael S. Harper and R. B. Stepto, eds. Urbana: U of Illinois P, 1979 123-35.

Wright, Richard. "Foreword." *Meaning of the Blues*. Paul Oliver. New York: Collier, 1960. vii-xii.

__________. "Dutchman." *Dutchman and The Slave.* New York: Morrow Quill, 1964. 1-38.

Karenga, Ron. "Black Art: Mute Matter Given Force and Function." *Black Poets and Prophets.* Woodie King and Earl Anthony, ed. New York: New American Library, 1972.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgment.* J. H. Bernard, trans. New York: Hafner, 1951.

Kockelmans, Joseph J. *Heidegger on Art and Artworks.* Dordrecht: Kluwer, 1985.

Lamont, Thomas. "Music and Poetry," Unpublished manuscript of notes for a presentation in Oriental Hall, The American University in Cairo, Oct. 1996.

______________. "Translating the Blues." Unpublished manuscript of paper presented at the Annual Meetings of the International Comparative Literature Association, Leiden, Netherlands, August 1997.

Larkin, Philip. *All What Jazz: A Record Diary 1961-1971.* New York: Farrar, 1985.

__________. *Jill.* Woodstock, NY: The Overlook Press, 1976.

Levinas, Emanuel. *Otherwise Than Being, or Beyond Essence.* Alphonso Lingis, trans. Dordrecht: Kluwer, 1984.

Levine, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness.* Oxford, New York: Oxford U P, 1978.

Lewandowski, Joseph D. "Adorno on Jazz and Society." *Philosophy and Social Criticism* 22:5 (1996). 103-21.

Locke, Alain. *The Critical Temper of Alain Locke: A Selection of His Essays on Art and Culture.* Jeffrey C. Stewart, ed. New York: Garland, 1983.

Lomax, Alan. *The Land Where the Blues Began.* New York: Dell Publishing, 1993.

Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension.* Boston: Beacon Press, 1978.

_______________. *An Essay on Liberation.* Boston: Beacon Press. 1969.

Meyer, Michael. "A Reference in the Music Commentary of Theodor W. Adorno: The Musicology of '*Volk*' and Race." *Humanities in Society* 2 (1979). 401-16.

Nietzsche, Friedrich. *The Gay Science.* W. Kaufmann, trans. New York: Vintage, 1974.

Oliver, Paul. *The Meaning of the Blues.* New York: Collier, 1960.

O'Neal, Jim. "I Once Was Lost, but Now I'm Found: The Blues Revival of the 1960s." *Nothing but the Blues.* Lawrence Cohn, ed. New York: Abbeville, 1993. 347-88.

Palmer, Robert. *Deep Blues.* New York: Penguin, 1981.

in the Americas. New York: Interlink Books, 1992.

Ford, Karen J. "These Old Writing Paper Blues: The Blues Stanza and Literary Poetry." *College Literature* 24 (October 1997). 84-103.

Fox, Robert. "Coming of Age with the Blues." *The Massachusetts Review* 37 (Winter 1997). 621-35.

Garon, Paul. *Blues and the Poetic Spirit*. New York: Da Capo, 1978.

Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford UP, 1988.

Genge, Susan. "Hayden's 'Homage to the Empress of the Blues.'" *The Explicator* 57:2 (1999). 112-13.

Hartman, Saidiya V. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford UP, 1997.

Heidegger, Martin. *An Introduction to Metaphysics*. R. Manheim, trans. New Haven: Yale UP, 1959.

_______________. *Being and Time*. J. Stambaugh, trans. Albany: State U of New York P, 1996.

_______________. "Der Ursprung des Kunstwerkes," *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1950.

_______________. *Poetry, Language, Thought*. Albert Hofstadter, trans. New York: Harper, 1971.

_______________. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Neimeyer, 1979

_______________. *What Is Called Thinking?* J. Glen Gray, trans. New York: Harper, 1968.

Henderson, Stephen. "Blues as Black Poetry." *Callaloo* 5:13 (1982). 22-30.

Huggins, Nathan, ed. *Voices from the Harlem Renaissance*. New York: Oxford UP, 1976.

Hirsch, Edward. "Reverberations of a Work Song." *The American Poetry Review* 28:2 (1999). 43-47.

Hummer, T. R. "Ex Machina: Reading the Mind of the South." *The Southern Review* 31 (Winter 1995). 114-38.

Hughes, Langston. "The Negro Artist and the Racial Mountain." In *Voices from the Harlem Renaissance*. Nathan Huggins, ed. New York: Oxford UP, 1976.

Johnson, Maria. "You Just Can't Keep a Good Woman Down: Alice Walker Sings the Blues." *African American Review* 30:2 (1996). 221-36.

Jones, John Griffin. "Eudora Welty" (1981 Interview) In Peggy Whitman Prenshaw, ed., *Conversations with Eudora Welty*. Jackson: U P of Mississippi, 1984. 316-41.

Jones, LeRoi. *Blues People: The Negro Experience in White America and the Music that Developed from it*. New York: Morrow, 1963.

____________. *Modernism and The Harlem Renaissance.* Chicago: U of Chicago P, 1987

Barlow, William. *"Looking Up at Down": The Emergence of Blues Culture.* Philadelphia: Temple U P, 1989.

Baugh, Bruce. "Left-Wing Elitism: Adorno on Popular Culture." *Philosophy and Literature* 14:1 (1990). 65-78.

Bearden, Kenneth. "Monkeying Around: Welty's 'Powerhouse,' Blues-Jazz, and the Signifying Connection." *The Southern Literary Journal* 31:2 (1999). 65-79.

Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind.* New York: Simon and Schuster, 1987.

Bonner, Patricia E. "Hughes's 'Beale Street Love.'" *The Explicator* 57:2 (1999). 108-10.

____________. "Cryin' the Jazzy Blues and Livin' Blue Jazz: Analyzing the Blues and Jazz Poetry of Langston Hughes." *West Georgia College Review* 20 (May 1990). 15-28.

Brown, Lee B. "Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music." *Journal of Aesthetic Education* 26:1 (1992). 17-31.

Campbell, James. "Kerouac's Blues." *The Antioch Review* 57:3 (1999). 363-70.

Carroll, Noel *A Philosophy of Mass Art.* New York: Oxford UP, 1998.

Charters, Samuel. *The Poetry of the Blues.* New York: Avon, 1963.

____________. *The Roots of the Blues.* London: Marion Boyers, 1981.

Chernoff, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms.* Chicago: U of Chicago P, 1979.

Conley, Susan. "About Yusef Komunyakaa." *Ploughshares* 23 (Spring 1997). 202-07.

Davis, Angela Yvonne. *Blues Legacies and Black Feminism.* New York: Pantheon Books, 1998.

Dick, Bruce. "Richard Wright and the Blues Connection." *Mississippi Quarterly* 42 (1989). 393-408.

Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.

Ellison, Ralph. "Richard Wright's Blues." *The Antioch Review* 57:3 ([1945] 1999). 263-76.

____________. *Shadow and Act.* New York: Random House, 1953.

Feather, Leonard. "Liner Notes" to Billie Holiday, *Strange Fruit.* Atlantic LP SD614, 1972.

Finn, Julio. *The Bluesman: The Musical Heritage of Black Men and Women*

suggesting that it may be in part because of its use in transgressing the musically "proper" in the way we have described, that the guitar, as Lomax notes, has been called the "devil's instrument" (15).

[26] Levinas, in *Otherwise Than Being*, writes: "music . . . bends the quality of the notes emitted into adverbs. . . . the strings and woods turn into sonority;" listening, one tries to understand what is happening: "Is a soul complaining or exulting in the depths of the sounds that break up or between the notes which hitherto in their identities succeeded one another and contributed to the harmony of the whole, silencing their grating, but which now no longer melt into a melodic line?" (41) While, in fairness, I must reveal that Levinas's reference here is to Xenakis' "Nomos Alpha for Unaccompanied Cello," the comments do I think apply very suggestively to the blues as well—not only to the subversion of melodic order, but to the liberation of sonority as such, as the "elemental" of music.

[27] The "blues note" is not of course confined to the guitar; various techniques, such as breath control, can bring this effect to other instruments as well: the harmonica is the obvious example, but the clarinet beginning of Gershwin's "Rhapsody in Blue" also serves as a famous instance of this—as well as of the adoption of blues influences by "serious" or as we so often say "classical" music.

Works Cited

Abrahams, Roger D. *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative from the Streets of Philadelphia.* Hawthorne, USA: Aldine de Gruyter, rpt. 1970.

Adorno, Theodor. "Über den Fetischcharakter in der Musik." In Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 14, ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

________________. "Über Jazz." In Adorno, *Gesammelte Schriften.* vol. 17.

________________. *Quasi una fantasia.* Paris: Gallimard, 1982.

Alfonso el Sabio. *Las Siete Partidas del rey Don Alfonso el Sabio.* 3 vols. Madrid: Imprenta Real, 1807.

Aristotle. "Ethica Nicomachea." W. D. Ross, trans. In *The Basic Works of Aristotle.* Richard McKeon, ed. New York: Random House, 1941.

Asma, Stephen T. "The Blues Artist As Cultural Rebel." *The Humanist* 57:4 (1997). 8-15.

Baker, Houston A., Jr. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory.* Chicago: U of Chicago P, 1984.

underestimates the capacity of the second line to not merely repeat but revise and reformulate the first.) The lines tend to be long and to be divided by a strong medial caesura; each is end stopped. Though occasionally a coherent narrative is told, typically a blues song is made up of mobile stanzas, as self-sufficient as the lines that comprise them, and apparently ordered (if at all) by association. Within each stanza, as Asma has noted, the first line establishes the premise and the scene, the second repeats it (sometimes with slight variations) and hammers it in, and then the third line punches, develops, or turns it. The poetic form, in brief, is very compact and flexible, and at its best can achieve a remarkable aphoristic energy.

23 On the page, blues lyrics, as we have noted, seem rather unimpressive; the constant use of repetition, for example, as Smith has noted, "risks saturation, boredom, and fatigue" (75). The blues stanza off the page, however, has fared differently from its literary counterpart. In performance, blues has all the resources of voice (pitch, resonance, variable duration, intonation), gesture, improvisation, tempo, and musical accompaniment. As we'll discuss shortly, blues singers are famous for distinctive voice effects like slides, slurs, and growls that generate semantic and formal variations. Dialect and accent blur the distinctions between perfect rhymes and slant rhymes, rendering the AAa rhyme scheme unpredictable. The singer's practice of "worrying the line"—which includes changes in stress and pitch, the addition of exclamatory phrases, changes in word order, repetition of phrases within the lines itself, and "the wordless blues cries which often punctuate the performance" (Williams 127)—transforms the second line of the couplet from a mere repetition into an occasion for reinforcing, parodying, subverting, and proliferating meanings. The "call and response" between these lines is echoed by that between singer and the musical accompaniment, and the performers and the audience. In brief, repetition (or what Gertrude Stein called "insistence") generates meaning and renews language.

24 The term "blue note" generally refers to the flattening or "blueing" of the third and seventh notes of the diatonic scale that characterizes the blues musically by providing, as Bonner writes, "the basis of a construction of a minor sounding melody associated with a darker, heavier, more melancholy sound" (21).

25 Lamont adds, "In the Sira Hilaliyya there is also a bending of sound to produce what is unexpected and often impure; but there it takes the shape of punning"—which he explores at some length. It is also worth

furtiveness...a kind of beatness"—"I mean, being right down to it, to ourselves, because we all really know who we are—and a weariness with all the forms, all the conventions of the world .... So I guess you might say we're a beat generation." To Holmes, it was akin to the existentialist mist seeping across the ocean from Paris, but at street level, with a jazz rhythm, and hinting at the superior yet subterranean knowledge of that enigmatic but ever-present jazz figure, the Negro. . . . [It evoked an] aspect of black life that had hitherto been concealed from whites, and which was now revealed through jazz. Black music seemed to young white people [in the words of Anatole Broyard] "to express all sorts of inexpressible exuberance and energy." (363f)

One notes in this account not only striking racial stereotypes, to which I have already made reference, but also the subversive power of the blues culture, its recasting of the world.

[20] Jazz writer Ben Sidran helps explain the allure:

> After Emancipation, freedom was equated with mobility, and thousands of Negroes took to the roads. ...The traveling musician, who had taken on the role of truth-teller from the black Preacher, the role of trickster, or "bad nigger," from the Devil, became the ultimate symbol of freedom. Escape from the monotony and static hopelessness of black employment, combined with the potential for earning a living without having to rely on the white man—beating the white man at his own game, in other words—kept the musician's status high. (24)

[21] The same can be said of rhythm; As Baugh notes, it is only a classically trained ear that would hear the beat in jazz simply as "syncopated," with no differentiation made between rhythmic principles, or which would take this syncopation as an expression of anxiety (See Adorno's *Über Jazz* 74-6, 84-5 and 99).

[22] Many have tried to identify the "traditional form" of the blues. As a poetic form it is very simple; the conventional blues stanza is a tercet consisting of a couplet of (nearly) identical lines, followed by a resolving third line. For many this makes it, in Taft's words, "a couplet with the first line repeated twice" (Taft x). Though the blues stanza has taken a variety of shapes, nearly "80 per cent of all blue songs follow the classic 2AA pattern," or Aaa as others denote it (Taft xiii). (This however

compatriot were sitting in front of their tent idly flipping a knife into the ground, he heard the men sing, 'I'm so tired I'm almost dead / Sittin' up there playin' mumbly-peg.'" (quoted in Palmer 24, among other sources).

[17] Holiday's regular label, the staid Columbia records, refused to ever issue the song, despite the fact that it formed the centerpiece of her live act from its first appearance in a performance at New York's Café Society in 1939; they instead granted a one-time release so the song could be issued by the tiny Commodore label.

[18] The words form the title of an early Rolling Stones song, from *December's Children*. And, though one may hesitate to ascribe this reasoning to Jagger himself, the position does seem to support the "merely physical" aspect of music, as performance, over the underlying text or code—and so to take a stance against the tradition, from Plato up through Kant to Adorno, in which (in line with the dominance of abstract reason and of an ideal or nonsituated point of view) the reality of music has been conceived to be not just the written notes, but ultimately the mathematical relations said to lie "behind" the merely apparent sounds.

[19] The linguistic play of African-Americans and its impact on American and world culture is immense; this is an issue well beyond the limits of the present article. As an example—one which is deeply rooted in the blues, in its rhythmic propulsiveness especially and its connections to work songs—let me briefly consider the word "beat." You beat out the time, in music and poetry and work; and the times can very easily beat it out of you. To be beaten, to be beat, means to be downtrodden, put upon, physically violated; one gets beaten up sometimes, but mostly one gets beaten down. And yet the beat goes on, somehow, like life itself. Kerouac and his "generation" appropriated this word, but how they did so and why is worth the telling: Here is James Campbell's version:

> Sometime around the turn of the year 1948-49, the word "beat" acquired glamour. From being a despised, fugitive condition, beat became something someone might want to be. As used by lowdown blacks, in the spaces between drug-highs and sex-highs and music-highs, beat packed into its abrupt syllable the experience of no-money, sadness, rejection. In its altering usage, however, the sense changed from passive to active—you weren't rejected, you did the rejecting. . . . [The term as we know it was "coined" in 1949—] Kerouac was talking to John Clellon Holmes [. . .] Holmes noted that he "kept goading Jack to characterize this new attitude," and that Kerouac called it "a sort of

means limited to African-American authors. No writer is more closely allied to the idea of "jazz writing" than Kerouac, whose "model" as James Campbell puts it, for his style's "new and self-consciously American melody line was adopted from the tenor man, 'blowing a phrase on his saxophone till he runs out of breath, and when he does, his statement's been made.'" Finally, let me again mention Eudora Welty and in particular her story "Powerhouse," written shortly after seeing a performance by Fats Waller, of which she has said her intent was "to express something about the music [. . . specifically,] what I thought of as improvisation" (John G. Jones 328; see Kenneth Beardon). It hardly needs saying that a list such as this could go on indefinitely.

[12] In particular, see Adorno's essays, "Über Jazz," and "Über den Fetischcharakter in der Musik." Also see his *Quasi una fantasia*, 56—57. For discussion, see not only Baugh, Lewandowski and Brown, to whom I refer below, but also Evelyn Wilcock and Michael Meyer.

[13] Paul Oliver makes similar points about the small number of protest blues, attributing this to acceptance by African Americans of the stereotypes placed upon them by whites. He writes, "Seldom does the blues have more than an oblique element of protest, which is communicated more by canalizing frustration or anger into statements of broken relationships than through overt declaration of resistance or defiance." (322-23)

[14] It is worth noting, here particularly, that drums were explicitly outlawed by the slave holders, since rhythm alone was known to be a form of communication, to which whites were deaf—and to which many apparently remain deaf.

[15] Davis writes that "Blues make abundant use of humor, satire, and irony, revealing their historic roots in slave music, wherein indirect methods of expression were the only means by which the oppression of slavery could be denounced." It is in this sense, she continues, that "the blues genre is a direct descendant of work songs, which often relied on indirection and irony to highlight the inhumanity of slave owners so that their targets were sure to misunderstand the intended meaning" (26).

[16] The first academic paper on the blues, written by Charles Peabody of Harvard's Peabody Museum (it appeared in the *Journal of American Folklore* in 1903), already notes the signifying function of the songs. When black laborers were helping him excavate a mound of the Mound Builders on his plantation in Coahoma County, Mississippi, Peabody "was startled to hear Ike Antoine, the group's robust song leader, singing 'mighty long half-day Captain' from deep down in the trench. On another occasion, when quitting time was at hand and Peabody and a white

"illusions." One may wonder how he can be so sure of this; his view appears to be that these feelings must be empty if they can be readily accessed by "the many." As he writes, "[w]ithout effort, without talent, without virtue, without exercise of the faculties, anyone and everyone is accorded the equal right to the enjoyment" of what he calls "exaltation" (80). My own belief is that this affective elevation and transcendence is a core part of the enduring power and importance of the blues.

[11] In fact, the impact on literature has been such as to elicit the following statement from Craig Werner, "When in doubt, the unofficial critical truism concerning black writing goes, say it comes from the blues" (149). Similarly, in 1973 Stephen Henderson argued that "whenever black poetry is most distinctly and effectively black, it derives its form from two basic sources, black speech and black music" (30-31). It is neither necessary nor possible to lay out the full breadth and depth of this influence here, but there are some names that I feel should be mentioned. In most cases in what follows, I also include references to secondary material that discusses the blues (and/or jazz) and its influence; the selection is at best representative—my hope is that the cited articles may be of use to the reader, as they have been helpful to me, in various ways, in the preparation of this article, and in the larger project I am engaged in concerning music and poetry.

The impact of the blues (and its "offspring," jazz) is particularly marked in the work of Langston Hughes (he experimented with jazz rhythms to better present the vibrant night life of Harlem, first in 1927 in "Fine Clothes to the Jew," and more successfully in 1951, in "Montage of a Dream Deferred;" see Bonner, 1990 and 1999, and also Steven Tracy), Sterling Brown (whose work captures, as Edward Hirsch puts it, "the fierce undercurrent of pain in the blues"; as James Campbell notes, both Hughes and Brown "incorporated the rhythms of jazz and blues into their work, and, correspondingly, the rhythms of lives lived in time to the beat of the music"), Richard Wright, (see Ralph Ellison, "Richard Wright's Blues": Wright's "*Black Boy* represents the flowering—cross-fertilized by pollen blown by the winds of strange cultures—of the humble blues lyric;" see also Bruce Dick); Robert Hayden, (see Susan Genge), James Baldwin, and more recently, Yusef Komunyakaa (see Susan Conley), Alice Walker (see Maria V. Johnson), and Hayden Carruth (see E. M. Selinger). One would need also to list names such as Henry Dumas, A. B. Spellman, Nicolas Guillen, Ted Joans, David Henderson, Amiri Baraka (LeRoi Jones), Sonia Sanchez and of course Toni Morrison.

It should be added that the impact of blues-jazz influence is by no

Campbell shows, were prevalent in Kerouac and his peers, by way of example—constitute a stereotype no less reductive and dangerous for appearing to be appreciative.

It is against this backdrop as well that the play of the signifying force is, I believe, decisive.

[9] Indeed, this is part of the problem: It has been insisted by many, including one of my own teachers, Joseph J. Kockelmans (86, 138f), that Heidegger's insights are limited to "great art." Would the blues fall under this rubric for Heidegger—or for scholarly commentators such as Kockelmans? In a preliminary way, at least, this question is addressed here; a more adequate treatment of the issue, as indeed of the "Origin of the Work of Art" ("Der Ursprung des Kunstwerkes") in terms of the transfigurative power of the blues, cannot be included here, because of limitations of space.

[10] Although the target of Bloom's ire is "rock," we should keep in mind that rock music is very much an offspring of the blues. Bloom calls this music "our greatest corruption" (71), "junk food for the soul" (77), an "addiction" that "knows neither class nor nation" (68), while the music industry that markets it "has all the moral dignity of drug trafficking" (76). The racist overtones, as I have suggested, are very strong. In part, this is evident in a reinscription of the familiar identification of subversive sexual energy with "darkest Africa." We read of blues-derived music, for example:

> This gutter phenomenon is apparently the fulfillment of the promise made by so much psychology and literature that our weak and exhausted Western civilization would find refreshment in the true source, the unconscious, which appeared to the late romantic imagination to be identical to Africa, the dark and unexplored continent. Now all has been explored; light has been cast everywhere; the unconscious has been made conscious, the repressed expressed. And what have we found? Not creative devils, but show business glitz. Mick Jagger tarting it up on the stage is all that we brought back from the voyage to the underworld. (79)

Once again the issue of "evil" or the demonic presents itself. Bloom does stoop to theorize about the *reasons* for this music's unparalleled popularity: its "supposed appeal," he says, lies in "shared feelings, bodily contact" and "meaning beyond spee^h" (75)—in fact, he associates it (rightly) with Nietzsche's Dionysian. But these are, he insists, mere

beginning is in part because the blues, emerging after the collapse of the initial euphoria following emancipation, brought together the celebration of African heritage with the continuing oppression of Blacks within American culture—specifically, the need to "please" whites. Blues, and jazz even more, was a form of this "entertainment" that won particular appeal. Some, in fact have found in the turn away from pleasing a white audience the death of the blues-jazz tradition in its authentic and valuable form. Phillip Larkin is one of these; he writes: "The tension between artist and audience in jazz slackened when the Negro stopped wanting to entertain the white man;" indeed, "from using music to entertain the white man, the Negro had moved to hating him with it" (*All What Jazz* 24). The point that I wish to stress by speaking of the blues as "signifying," in part, is that this hatred had always been there; and that this hatred—and more, this sublimation or overcoming of hatred and the spirit of revenge through the signifying ironies and the sheer erotic-spiritual power of the music—is a big part of what the blues-jazz-rock tradition is all about.

Kenneth Bearden finds evidence of the "African American trickster legend" in Eudora Welty's account of her Fats Waller-type protagonist, Powerhouse. Louis Armstrong played the Uncle Tom roles assigned to him more often than many of his admirers would have liked, but always it was with a sense of irony; Fats Waller never played the role gladly or without obvious rebellion, and it is perhaps this which gives the particular power to Welty's work.

As Saidiya Hartman suggests in *Scenes of Subjection*, it is precisely against the background of the painful details of everyday slave life—the auctions, public whippings and other brutality, the abuse and sexual exploitation of black women by their white owners, and so on—that one must come to recount and understand the coercion of slaves to "sing, dance, and act lively." Both these sides of African-Americans' experience were "performances" of a sort, for both turned the suffering of enslaved men and women into a spectacle, an object to be consumed and enjoyed by a white "audience." It is from these sources together, Hartman argues, that the prevalent and enduring stereotypes of "Negro nature as carefree, infantile, hedonistic, and indifferent to suffering" (22) arose. Blacks were seen as embodying attitudes and values that were increasingly perceived in a positive light—they were seen to be free, immediate, authentic. As Ralph Ellison put it in 1945, "the Negro is idealized into a symbol of sensation, of unhampered social and sexual relationships" ("Richard Wright's Blues" 271). Such attitudes—which, as

> The strongest and most evil spirits have so far done the most to advance humanity: again and again they relumed the passions that were going to sleep. . . . In every teacher and preacher of what is new we encounter the same "wickedness" . . . What is new . . . is always evil, being that which wants to conquer and overthrow the old boundary markers and the old pieties; and only what is old is good. The good men are in all ages those who dig the old thoughts, digging deep and getting them to bear fruit—the farmers of the spirit. But eventually all land is exploited, and the ploughshare of evil must come again and again. (79 [§4])

As Lamont noted, the blues artists were certainly not "farmers;" they were outsiders, tricksters, visionaries who brought a new way of seeing and being to their communities, and as such were held in "respectful disrespect." Much of my emphasis in the present essay will be on this aspect of the blues as a transformative movement, a music of transfiguration and renewal.

8 This general notion of duplicity appears to be deeply rooted, and arguably goes back to the earliest "social construction" of the slave "as such." In a text marking the first explicit acceptance of the institution of slavery on the Iberian Peninsula, the *Siete Partidas* of Alfonso X of Castile from 1263-65 AD, for example, we find an effort to set out the "status" of the slave. Slaves, the manual explains, were in general not permitted to give evidence against anyone. Specific exceptions were allowed in cases of treason or murder, but with the insistence even so that any slave giving hostile evidence is to be tortured while doing so. The relevant *Partida* explains that this is necessary to ensure the slave is telling the truth: "slaves behave like desperate men because of the state of servitude in which they find themselves," we read, "[t]herefore everyone should expect that they will readily tell lies and conceal the truth unless force is applied to them."

The "Signifying Monkey" story in particular also doubtless has very old roots, though it had not really been noticed by folklorists until Roger Abrahams' study of black Philadelphia in the 1950s. In brief, the tale involves the use of indirection by a weaker animal to create confusion among the stronger (136-57). As Levine writes, "Throughout the century of freedom, guile and wit remained necessary and ubiquitous tools with which to confront the dominant culture" (380).

That the signifying "trickster" has inhabited the blues from the

> But at the same time in both traditions the singer was associated with the sacred. ....[In the Mississippi Delta], the singer was as likely to be preaching in a church as singing in a blues bar. Most of the important blues singers—including Son House, Robert Johnson, Charlie Patton, and Muddy Waters—were also preachers. Even though the blues [was considered] devil's music, as Muddy Waters once said "You've got to go to church to sing the blues." ("Translating the Blues")

Much has been said, and much more could be said, about the issue of "blues and evil." Stephen T. Asma, for example, espousing a very Nietzschean brand of humanism, sees blues artists—precisely as "unrepentant" both in their life-styles and in their lyrical texts—as offering a kind of Promethean resistance to the acquiescent "slave ethic" of the mainstream culture, including religious attitudes which he typifies as anti-pride and anti-body, and as equating virtue with suffering and servitude. The blues, he argues, boasts of personal empowerment, and rebels against authority and convention, including the idea of a redemption of present suffering by an otherworldly or "posthumous" justice. Critic Paul Garon takes a similar view, writing that the blues had "no interest in the systems of divine reward or punishment: it holds out for 'paradise now,'" while in contrast, "the black church, in attempting to incorporate the more 'civilizing' aspects of Christianity, . . . served the purposes of the ruling class by attempting to crush the spirit of revolt, replacing it with the doctrine of accommodation" (71). For Asma, the celebration of the devil in the blues represents the iconography of mainstream culture being "inverted by the [blues] counterculture into a system of symbols that bestow power in an otherwise powerless environment" (13). Spencer, on the other hand, argues that the "Devil" of blues culture is an African trickster god, Legba or Elegua, the Yoruba orisha of the crossroads, symbolizing a pre-Christian, African-based spiritual holism in which good and evil are not alienated from each other into cosmic dualities or oppositional structures. While Asma's humanism finds little comfort in Spencer's "theological" views, both seem to agree that the dominant sense of "evil" in the blues is really its positive, life-affirming stance. In fact, I think an even deeper Nietzschean sense of transgression is at play here (see following endnote). For more on the trickster figures, to whom I will return, see Gates (especially Chapter One), and also Davis (eg. 6, 123).

[7] As Nietzsche writes in *The Gay Science*:

some sense, in fact, both of us, like Larkin, may be said to have learned scholarship and criticism from becoming "aficionados" of this music, from bringing to it an "anatomizing passion" as Larkin calls it, "normally reserved for the more established arts." ("Introduction," *Jill* 15; *All What Jazz* 16.)

[4] Tom Lamont's own work on the blues included a public lecture and later a course at The American University in Cairo. In the summer of 1997, building on and significantly augmenting this earlier work, he presented a paper entitled "Translating the Blues" to the annual meeting of the International Comparative Literature Association in Leiden, the Netherlands. Thanks to Tom's wife Nur Elmessiri, I have had access to this hitherto unpublished work, and it seems fitting to quote from it at some length here—though of course this can only partly reflect Tom's work: detailed discussion of the specifics of Lamont's analysis of the Hilaliyya epic, for example, cannot be included here given the limitations of space.

[5] How clearly Lamont saw this problematic is evident in the following quote from the text of a (largely improvised) lecture on the blues he gave at the American University in Cairo as part of the English and Comparative Literature Week in October, 1996, entitled "Music and Poetry," where I had the pleasure of introducing him (and of providing musical illustrations for some of his points):

> We no longer read our poetries aloud. For us, the poem lies dead on the page. We who get our poetry from books live in a time where the living voices of our poets have been silenced, where the tongues of our poets have been ripped out. Our printing and electronic technologies have imprisoned our poems within the walls of rectangular blank pages, and within those regular and repeated marks of script with which we inscribe them. Those squiggles we make on paper, where the only sound is the tap-tap-tap of our keyboards or the scratch of a pen against paper, have emptied our poems of any voice. We read our poems within the virtual reality of our minds, where they are unable to break the silence. We have forgotten that there is, and should be, a music in poetry, that poetry has a speaking voice, that language to be fully experienced must have its sounds brought physically into our world.

[6] As Lamont wrote, the blues was called the "devil's songs" both by white slave owners and by the black slave audience..

American Folk Music" on Folkways records, a collection drawn largely from commercially released 78s from the 1920s, in which blues figured prominently, including several tracks from the likes of Blind Lemon Jefferson and Mississippi John Hurt. Releases such as this inspired a new generation of mostly urban white performers, such as Dave Von Ronk, who was a key figure in the transformation of "folk" music that began in the late 1950s in kitchens and living rooms around Greenwich Village, and which by 1961 had moved into clubs like Gerdes Folk City, with their famous Monday night hootenannies. Dylan from one side, blues-based rock bands like the Animals, the Yardbirds and the Rolling Stones from the other, soon brought this music into the mainstream. And it was through artists such as these that people of my generation first encountered the reverberations of the blues. Beginning in the early 1960s many old-time blues artists were "rediscovered;" invited to tour Europe, they were able to deeply influence young British musicians (such as Eric Burdon, Eric Clapton and Keith Richards of the groups just named), who then re-popularized classic blues songs and reintroduced original artists such as Willie Dixon, Howlin' Wolf, Skip James, and others to the North American market. Thus, by the time of the late 1960s and early 1970s, the blues had achieved a "cross-over" into the broad North American market—and consciousness. Importantly, this "blues revival" was connected to 1960s counterculture; the "hippies," like their forebears, the hipsters of the 1950s, found it, in O'Neal's words, "an honest, direct, and earthy people's alternative to Establishment culture" (347). Just as in the Harlem Renaissance, which we look at briefly below, so too here the blues was deeply involved and implicated in a period of revolution, growth, and transfiguration. And in both cases, interestingly, of all the cultural products of the eras in question, it is the music—from the "classic blues" of Ma Rainey and Bessie Smith, on the one hand, to the "classic rock" of blues-based acts from the Doors, Jimi Hendrix and the Allman Brothers to Cream, Led Zeppelin and Derek and the Dominoes (to name but a few) on the other—that by and large has aged most gracefully and best retained both its interest and popularity. It is the "transfigurative" aspect which I wish most to emphasize, however—and the key role of music in it. Nonetheless, there is one other point I would like to make, somewhat parenthetically—and that is the great seriousness with which "fans" of the music of these eras approach the objects of their interest. Like Philip Larkin and his circle, who came of age in the '20s blues-jazz age in Britain, both Tom and I at various points applied to the music "the kind of scrutiny that at another time would have been given to poetry." In

slavery. (230)

As both a listener and a musician, this is an issue I am quite sensitive to. Robert Fox writes, "I anguished over my right to play black music," later adding, "I was never certain I wasn't mimicking the songs of others, whose history I had no title to, or if I was creating something new." But as one old, and undeniably authentic, bluesman once said to him, "Music is music. You be true to it." A noble sentiment, certainly, though doubtless not everyone would find it an adequate response to the issue. One thing that I believe is clear is that the blues itself did not arise out of a context of rigid racial or social boundaries. The blues is a hybrid, born of countless borrowings and untraceable cross-fertilizations; it was out of the conflux of differences, of cultural confrontations and "contaminations" fired in the pressure-cooker of the American South, that this music arose. This is, of course, pertinent not just to the views of many African-American authors, but also to the Teutonic notions of racial purity in which, sadly, Heidegger remains historically implicated, if only by association. The key, I think, is to find a balance between authenticity of voice and the possibilities of robust pluralism. One must not minimize the sufferings of slavery and its aftermath, nor deny the specificity of the responses, including (very centrally) the blues; but neither can one put a stop to history, which is a relentless process of appropriation, borrowings, cross-pollination, and cultural interpenetration at all levels. It is this process that gave birth to the blues and it is this that will best keep the blues spirit alive. Still, the question of whether white participation or "appropriation" of the blues is something to be celebrated or condemned remains an open one. For discussion, see Rudinow (1994), Taylor's 1995 response, and Teachout's recent article on politics, race, and jazz at the Kennedy Center (1995).

[3] Tom Lamont and I often discussed how formative the blues and related music was to who we became, and to our understanding of art and life. And yet, without question, by birth and upbringing Tom and I were both very much outside the blues culture and the blues experience of African-Americans; but as two skinny white kids growing up in distinct but I think equally homogenous and comfortable suburban environments, we were both exposed to, and subsequently began actively to seek out, e sound of the blues. And in doing so, both of us became at least to ,ome degree participants, "insiders" to the transformative, enlivening experience that it gives birth to. Of course, Tom and I came to the blues by different means. For Tom, the avenue I think was through the folk revival of the 1950s, spurred on in part by Harry Smith's "Anthology of

perhaps one can only sing the praises for such a performance; perhaps only the blues can be an adequate response to this gift.

Tom gave me the blues. I mourned his death, and feel his absence still. But it was in his life, and as a friend, that Tom gave me the blues—and so brought me back, rekindled an old, deep passion for this music. In part, this article arises out of and is an expression of my loss of my friend, Tom Lamont. It is wrenching, to lose a friend and a collaborator, to feel so suddenly dislocated, without direction, with so many projects now scattered and void; to know the pain of a brutal foreclosure, to be bereft of the inestimable possibilities that this friend was, and would have been. Poet and musician Robert Fox, in his article "Coming of Age with the Blues," indicates that the basis of his own very early and powerful response to the blues can be summed up in the word "lonesome." And when I heard that Dave Von Ronk song for the first time, it was as though my friend had already died, as though I felt an anticipatory loneliness—a loneliness, perhaps, that we all already feel, like a pervasive ache. We are, it seems, always already, somehow bereft—and liable to the blues.

[2] In a way this is the question both Tom Lamont and I posed for ourselves, pondered, responded to; it seemed to permeate many of our discussions on the blues, including those concerning the blues lyrics he wrote and gave to me, to set to music. The issue of what "right" white people may have to the blues remains a contentious one. LeRoi Jones, for example, has insisted without reservation that "Blues means a Negro experience" (*Blues People* 94). And Jon Spencer, in his book *Blues and Evil*, writes, "scholars who are not natives of the culture that produced the blues have been unable to see beyond its eros to its deeper spiritual ethos" (xiii)—which is to say, have failed to really understand it at all, in his view. Examples could be multiplied. Part of the issue, of course, is the fact that countless white performers have adopted this music as their own—and, in many cases, have made a great deal of money doing so. In his book *Bluesman*, Julio Finn gives a good account of this issue (227f); as he puts it succinctly, there is a tendency to want to make the blues "universal, which means white" (228). He argues that this cannot happen—for the blues

> is the product of a special kind of inhumanity one people suffered at the hands of another. The outcome has been an art form so deeply imbued with the stamp of that experience that it is inseparable from the people from whom it springs. The blues is the cultural memorial of

approve," (1157b34, 1127a11f). Or as blues singer Son House puts it "just bear this in mind, a true friend is hard to find." Tom Lamont was a good man, and a true friend—and he is missed.

A friend is a revelation—a door opening, a leading onwards. In the shared interests, ideals and virtues mentioned by Aristotle, a friend helps bring us not only back to ourselves, but also forward, to the self that we might be or strive to become. In this sense, at least, a friend and teacher can be said to be the same. A friend, for example, can give us music we had never heard, or bring us to hear old songs in a new way. A friend can show us paths we had not taken—but might have, and may still; a true friend in fact is one who opens paths for us, and keeps them open, as living choices. Those of us who knew and loved Tom Lamont cannot go to the City of the Dead without thinking of him. We cannot see a door from Siwa without hearing his voice—and so it is, for me at least, with the blues.

Tom gave me the blues. As part of the blues work, and larger music and poetry projects we were working on, Tom made me a cassette with a selection of songs he loved. One was a traditional blues, "He Was A Friend of Mine."

> He died on the road,
> He died on the road
> He was just a poor boy, a long way from home
> Yes, He was a friend of mine
>
> And I stole away and cried,
> And I stole away and cried
> When I think about him, still can't keep from cryin'
> He was a friend of mine

When Tom died, these lines would not stop going through my head. Here, presented on the printed page as lyric poetry, the words may seem unimpressive. But the same words sung—by Dave Von Ronk, for example (as they were on Tom's tape), with the varying intensity of his voice, his guitar style, with its subtle and idiosyncratic tempo changes, uneven but deeply expressive—have a uniquely powerful emotional charge. How is it that, sung and sung well, these simple words take on such purity and even greatness—and why is that capturing the essence of this undoubted artistry, however raw and untutored it seems, is so difficult to do? If the only adequate response to a poem is another poem,

process is repressed. ("Translating the Blues")

In the blues, "the repression of the semiotic is partial and temporary," Lamont argues, because of the heavy reliance on what Kristeva calls "pulsional pressures" within language: "tone, rhythm, the bodily and material qualities of language, contradiction, meaninglessness, disruption, silence and absence." The orientation here is "not towards stabilizing meaning but towards destabilizing—what Terry Eagleton calls semiotics' 'sadistic delight in destroying or negating . . . all fixed, transcendental significations'" (cf. Eagleton 188-89). Instead of received meanings and social significations, it is "tonal, rhythmic and material properties" that are valued here; indeed, the former are drawn into question, and (as we discussed earlier) this is part of why the blues are so often labeled "evil."

Lamont's text ("Translating the Blues") breaks off here. Very possibly the rest was improvised, in the performance of its presentation—which would have been very much in the spirit of the traditions he was discussing. However that may be, certainly we get a sense of where he was heading. As if responding to Adorno, and in anticipation of Heidegger, Lamont insists on the priority of the materiality of the blues over its form, and of the power of this music, through its relentless play at the level of elemental tonality (and so the "return of the repressed," the "semiotic"), to destabilize established patterns of awareness, to reconfigure our very being-in-the world. The formal properties of music, which Adorno so privileged, operate within the discursive realm; but in the blues—perhaps in all music, to a degree, but in the blues with great "pulsional" intensity—the elemental play subverts established significations, undercuts them through what I have called its "signifying gestures," and so allows radical new possibilities for envisioning (and hearkening to) the real. It is at this level, at the very boundaries of sense, that the blues can be most truly emancipatory.

Notes

[1] It is of the nature of friendship, Aristotle writes in his *Ethics*, that "when a good person becomes a friend he becomes a good for his friend," and that "the friendship of good men is good." For friends support each other, and become "better," we read, "by their activities and by improving each other; for from each other they take the mold of the characteristics they

respond to it and participate in it. In brief, if there is anything that exists in the playing alone, and in no musical notation imaginable—and which rests on a feeling, rather than an idea—it is the perfect bending of a blues note.[26]

We have now heard the subversive or, let us say, "signifying" blues note, particularly as enabled by the slider (it should be noted that there are other means of producing these notes, most notably bending the guitar's strings with the fingers of the left hand, nowhere exemplified better than in the playing of B. B. King).[27] But this blue note, which "slides" between pure and impure sound, also echoes or "slides into" another element of the blues: the dynamic between sounds expected to be "meaningful"—human sounds (such as the voice, language, and song)—and sounds which are commonly held to be meaningless or inhuman. Blues music, Lamont suggests, "plays" with these differences; as he writes, "in the hands of a Delta Blues guitarist, the slider can give an instrument a human voice, can make a guitar 'talk' in strikingly speech-like inflections" ("Translating the Blues"). At the same time as the music thus moves to imitate the human voice, "the human moves towards inarticulate wordless sound," until "we can hear nothing of the human" in it. Thus the "outside and inhuman" is drawn into the human realm, while the "inside and human is heard as strange and uncanny;" this movement between the pure and the impure, "between sound and sense," Lamont writes, "plays itself" or plays itself out, "on the threshold of what it means to be human—on the threshold of language" ("Translating the Blues").

In this "sliding of the voice back and forth across this threshold" Lamont finds an "ongoing translatory dynamic" which he compares to Kristeva's thetic phase, a phase which lies between the semiotic and symbolic. Lamont writes:

> The semiotic is a play of forces which we can detect inside language, and which represents a sort of residue of the pre-Oedipal phase where the child does not yet have access to language ("infant" means "speechless") and whose body is caught in rhythmic patterns which can be seen as a form of language, but language not yet meaningful. For language as such to happen, this heterogeneous flow must be articulated into stable terms, so that in entering the symbolic order this "semiotic"

calls "a musical difference . . . a pure impurity" ("Translating the Blues").

Often, Lamont continues, blues notes are produced by a "slider." The first sliders were adaptations of weapons, which were commonly encountered in a typical blues bar or juke joint: a broken bottle and a knife. These tools are here put to a new use, in the production of music. Lamont writes, "The guitarist slides the knife or the neck of a broken bottle down the neck of a guitar in order to produce a quasi-melodic line which is impossible to produce by standard guitar picking techniques" ("Translating the Blues"). The effect is to transform the guitar, to refashion it—in fact, it becomes, as Lamont puts it, "somewhere between a viola and a percussion instrument." He continues:

> The slider takes a pure note and literally bends it up or down into an impure version of itself. If pure notes are sacred, then the slider is the means by which a blues singer can find that impurity, that profanity, which is hidden within the pure note. Flaubert speaks of his writing as seeking for *le mot juste*; what the blues singer tries to hear is the blue note as *le mot injuste*, the note which is precisely the wrong note; but in its perfect wrongness becomes right ("Translating the Blues").[25]

One might say, of this blue and powerful note, that it breaks all the rules, dares to go "beyond the law, both moral and political" as Bloom would protest; it violates the Platonic Forms, the immutable eternal essences, the perfect mathematical ratios that are supposed to underlie music, that music—above and beyond the merely sensed—has been held to *be* in its reality. It is sheer "effrontery," this self-assertion of the materiality of music against the demands of its pure, abstract form; it is, indeed, a "thumbing of the nose" in the face of formalization as such. Adorno and others would not be utterly wrong to point out that the bending of a note too can become overused, a mere formula. But again and again, the blues—or perhaps one should say, better, "the spirit of the blues"—rebels against such formulization, as indeed any dilution or dissipation. For truly to play or sing the blues—to do it right and well—is not to play it as written, and it never can be; it is to follow a feeling, not a script, to give oneself over to something happening in the music, as a lived event, and to be guided by that, to

The "masking" of intention and meaning in the blues, which Lamont had introduced and which we subsequently discussed under the rubric of "signifying," is reflected in a musical technique common to the Senegambian region and elsewhere in Africa: singers perform wearing masks which alter and distort their voices, for example through the placement of vibrating or echoing devices built into the masks themselves. Versions of the same voice distortion have survived, in altered forms of course, in the blues; sometimes the voice is altered or "masked" to the point of being unrecognizable. Sound is "turn[ed] against speech," Lamont writes, until very often the words as such become impossible to understand (even for the intended audience). An extravagant variety of tonal effects are used, from "grainy falsetto shrieks" to affected hoarseness, "throaty growls, and guttural grunting." As Lamont goes on to recount, delta blues singer Sam Chatmon once said of master bluesman Charlie Patton, "Now he plays good, but he just brings that song out like there's somebody choking [him] to death." "A lot of Charlie's words," Son House said, "are so twisted that you can be sitting right [next to] him and you can't hardly understand him" (cf. Roberts 3). Facial and bodily contortions are also common; the music and singing arose directly from the embodied being of the performers, and retain a pervasive "corporeity" even on record.

Another type of distortion is what Lamont calls the "bending of sound." The best example, and the one he highlights, is literally a bending of notes—what in the blues is called the "blue note."[24] In fact, the "blue note" is not really a note at all, in the ordinary sense of that word. That is, it does not have a fixed pitch relationship to its neighbors, but is rather "a movement, a melodic tendency"—specifically, in Lamont's words, a drive "to seek out notes not generally encountered in Western music" ("Translating the Blues"). These are not just flattened intervals, but notes that lie "between" the notes of Western scales; indeed, as "microtones," they lie between or outside the "possible" notes of Western music, the chromatic scale as seen, for example, in the totality of notes on a piano keyboard. Western musicology often refers to them as "impure." In the blues, these impure sounds are employed in a search for evocative musical expression, for what I would go so far as to call fresh, "originary" truth in the Heideggerian sense—and what Lamont

bringing moral ideas into music: without them, he holds, the arts can "serve only as a distraction, of which we are the more in need the more we avail ourselves of them to disperse the discontent of the mind with itself, so that we thus render ourselves ever more useless and ever more discontented" (170).

Music provides "delightful personal enjoyment," but as it "merely plays with sensations," (as opposed to engaging in "serious business," such as poetry and the formative arts do), music is ranked lowest of the arts in terms of "the culture they supply to the mind" and "the expansion of the faculties" (174).

Heidegger, on the other hand, is far more open to the issue of materiality and tone. In "What Is Called Thinking?" Heidegger writes that in paying attention to the question posed by an assertion, we must "consider the way in which it speaks, or how it speaks." He goes on:

> By "way," or "how," we mean something other than manner or mode. "Way" here means melody, the ring and tone, which is not just a matter of how the saying sounds. The way or how of the saying is the tone from which and to which what is said is attuned. (37)

The issue of "attunement" raised here by Heidegger is of far-reaching importance—to pursue it fully would take us far beyond the confines of the present article. But these few words from Heidegger's lectures from the early 1950s do underscore how far he has moved from the Kantian position; it is not merely the message that matters, but the medium, the tone itself, and its "ringing out" or singing.

The blues, with its very simple form, draws attention to the "ringing out" of music in what I have called its elemental corporeity. Here musical notes are encountered not as "pure" mathematical essences but as physical events; indeed, the blues subverts their very being as discreet "notes," and contests the boundaries between intelligible sounds and mere noise. It was just this issue that Tom Lamont had turned to at the point in his lecture where we broke off. Now, having seemingly gone so far afield to prepare a way, we can return.

rock—and so also colors first glow, the word first speaks or names, and the tone first "clangs" or sings, as they are set forth in specific sorts of art (46). My suggestion here is that a great part of the importance of the blues lies in just such a releasement of the elemental sonority of tone as such, and with it the opening up of new possibilities of sound and signification, and so a new world as "paths" of "simple and essential decision" (48), to use Heidegger's words, and new ways in which things can come forward and "matter" to us.

Kant presents us most clearly with the classical view which so to speak "denigrates" the material side of an art work, including the very sound of music. "In all beautiful art the essential thing is the form," Kant writes, quickly dismissing the "material" aspects: "only pleasantness, and not beauty of composition, is bound up with colors and tones." In music, the true reality is not the notes themselves ("mere sensible impressions") but their pure formal relations, which can be understood mathematically, as that which "enables us to pronounce on the proportion between these oscillations in music and thus to judge of them" at a proper (universal and abstract) level (169). Kant equates form with musical "theme" which, he holds,

> can be brought mathematically under certain rules, because it rests in the case of tones on the relation between the number of vibrations of the air in the same time, so far as these tones are combined simultaneously or successively. To this mathematical form, although not represented by determinate concepts, alone attaches the satisfaction that unites the mere reflection upon such a number of concomitant or consecutive sensations with this their play, as a condition of its beauty valid for every man. (173)

Kant grants that mathematics has no share in the "charm and mental movement produced by music;" but this affective and bodily, material impact of music he holds in obvious disdain. The sound of music is the body or outer dress, a necessary "receptacle," to borrow Plato's term for matter in the *Timaeus*, while the form is equivalent to the soul—the true inner reality of music.

"The matter of sensation," he writes, "has only to do with enjoyment; this leaves behind nothing in the idea, and it makes the spirit dull." In fact, in an almost Bloomian ill-temper, Kant insists on

abstract elegance applied to pure form conceived in serene, disembodied mathematical purity, the blues will perhaps not fare well—will all too easily be seen as low and childish, both simple and simplistic. But it is these views, held by Adorno and Bloom among others, that are simplistic. The difficulty for such critics is twofold: they have no "ear" for unfamiliar music (and arguably, for music *as such* in its "carnality")—and fail to recognize the presence of "codes" for which the "key" has been withheld from them. Davis writes:

> Like the music of slavery, the blues incorporated recast elements of European musical culture as well as recognizable, but transformed, West-African features. Defying literal interpretation, this musical form—like spirituals and work songs—contained secrets that the dominant white culture was unable to decipher. (122)

The blues, considered merely as form, is undeniably simple.[22] Michael Taft has argued that to "define the structure of the blues stanza is to define the blues itself" (ix), but many would strongly resist this view, rightly noting that blues songs have taken many forms, and that the blues cannot be reduced to the texts of its lyrics.[23] Indeed, as Karen Ford has shown in some detail, there has been very little poetry based squarely on the blues stanza, though many African-American poets "go beneath blues forms and overt blues themes" to what Henderson calls "the blues spirit" (29). However paradoxical it may seem, against the background of a philosophical tradition that has consistently equated form with soul or mind, and denigrated the material and the bodily, I would locate this "spirit" not in the form but in the *matter* of the blues. It is in this light that we should note that there is a very different sense of "soul" at play in African-American music. The blues, I want to argue, is all about—mattering.

What I mean to suggest by this is that the blues represents a radical break from the philosophical tradition stretching from Plato, through Kant, to Adorno (among others). It is "music as such" that is being emancipated here—not in its formal arrangement, but in its most elemental, and so most powerful, being—its materiality, as sound, as tone. In "The Origin of the Work of Art," Heidegger gives particular importance to the "earthly," physical aspect of art-works. In a temple, for example, the rock, "bearing and resting," first becomes

collective property of the black community, disseminated, like folktales, in accordance with the community's oral tradition" (136). And like folktales, the blues perform myriad social functions, including drawing into question the "field-markers and pieties" of established norms and relations of power. "Signifying the blues," these singers, like trickster-figures more generally, can "parody languages, and therefore worldviews, because of their liminal cultural position" (Smith 12).

Liberating Materiality

Davis and others have properly stressed that the topics and themes addressed in the blues, such as sexuality and journeying, as emblematic of freedom, make manifest the social impact and transformative, even emancipatory power this music can have. We have also seen that the effects are often indirect, and draw on traditions derived from African sources, such as naming. But I believe Davis's point goes deeper than even she realizes—that there are forms of protest that may not fit into our expectations, our molds, and that at issue may be more than just protest. Adorno, for example, for all his talk of emancipating the masses, does very much judge, and dismiss, an African-American art form using what we earlier saw Angela Davis describe as the terms of the "white oppressor." Nowhere is this more apparent than in the (for Adorno) all-important issue of musical form.

As we have seen, Adorno did not know jazz; he evidently knew even less about the blues. What to the classically trained ear sounds like dissonance—and what Adorno therefore finds to be grossly overused and thus devalued in jazz (see for example, *Über Jazz* 90f.)—is not dissonance at all considered from the perspective of the pentatonic blues scale generally used there.[21] If a focus on content at the expense of artistic form is socialist realism's great weakness, Adorno goes to the other extreme, attempting to show the emancipatory potential of form alone, taking music (such as Schoenberg's atonal serialism) as his paradigm of art. For Adorno, as we have seen, to be emancipatory art must resist being understood by being "difficult," not in "what it means" or signifies, but in the formal "compositional principle" in which "its distinctively artistic significance" lies.

Judged from this perspective, where what counts is a notion of

As John Miller Chernoff puts it, in West African traditions, music and speech reciprocally ground and enhance one another, in terms of both "musicality" and communicative power—these are not seen, as they are in European traditions, as distinct (80f).

This effectively returns us to Tom Lamont's work on the blues, and the issue of "masking" and "signifying." But first I would like to tarry a little longer with Davis and the thesis of the transfigurative in the blues. This is the issue of travel—and it is one which was close to Lamont himself throughout his life (indeed, the course in American Literature he was planning to teach in the Spring semester of 1998 was to be entitled "Being On the Road.")

Travel, Davis writes, "must have generated a feeling of exhilaration and freedom in individuals whose ancestors had been chained for centuries to geographical sites dictated by slave masters" (19). It is an impulse, a "compulsion," that "infected" countless black men throughout the South and informed such classic blues songs as Robert Johnson's "Hellhound on My Trail."[20] Commenting on the blues, cultural critic Houston Baker has written:

> Even as they speak of paralyzing absence and ineradicable desire, their instrumental rhythms suggest change, movement, action, continuance, unlimited and unending possibility. Like signification itself, blues are always nomadically wandering. Like the freight-hopping hobo, they are ever on the move, ceaselessly summing novel experience. (*Blues* 8)

The blues "implied celebration of exploration and transformation" (Davis 74). But this is not just or even primarily a "theme," but a way of looking at things; travel is emblematic of re-envisioning, of the shift in sight-lines that brings new contours, new possibilities of object and world.

Julio Finn writes: "To the bluesman the road may be likened to a song, the meaning of which becomes, spiritually speaking, the road itself" (199). And like a journey, the blues song has indefinite boundaries as to origin and conclusion, is a confluence of forces and events rather than a discreet entity, and a process "underway" that is largely improvised rather than scripted in advance. As Davis notes, in the early days especially, "blues songs were never considered the personal property of their composers or the performers" but "the

intersection of music and social consciousness" (196).

It must be noted, however, that this was an exceptional song—for the blues tradition in general, and even more for Billie Holiday. Indeed, most of her songs were not strictly blues at all, as written, but drawn from standard Tin Pan Alley fare. Again, this underscores that it is not the lyrics and the written music that matter in the blues; here, with unusual clarity, the blues come forward rather as performative—and as a transformative impulse, a liberating subversion of the given. That is, in the blues especially, what matters—and Billie Holiday is just a very salient, but not atypical, example of this—is the singer, not the song.[18] It is, above all, a matter of style. As Angela Davis writes of Holiday, "her style was to forge an independent meaning for her vocals out of their relation to the instrumental accompaniment and apart from the literal signification of the lyrics," setting out "deeply disturbing disjunctions between overt statements and their aesthetic meanings," and challenging "the finality of the lyrics, moving them from affirmative statements toward open-ended interrogations" (179-80). One might suggest, in fact, that it is this relentless "refiguration" (or as Davis puts it, "transformative aesthetic process" rife with "social implications") that makes Billie Holiday truly a blues singer.

Angela Davis nicely situates this transfigurative process in terms of broader issues of oppression, language and appropriation, all central to our developing account of the blues, as she writes:

> Black people did not embrace the spoken English language without fiercely challenging the cultural oppression it implied and without incorporating this challenge into their daily speech. Billie Holiday did the same with the words and music and concepts of the songs imposed upon her, insinuating that battle into every musical phrase and making that battle the lyrical and dramatic core of her performances. In the black American cultural context, speech is not taken for granted. . . . In daily speech as well as in the aesthetic dimension, language has always been rewrought and recast, playfully coaxed toward new meanings, and sometimes ironically made to signify the opposite of its literal meaning. (166)[19]

beat and relieve the tedium, they also, in Hirsch's words, "challenged the nature of work itself by changing the framework of the workers," by "transposing" space and "creating a different relationship to time" (45). The music forged and sustained a community, such that "together," as Levine writes, the workers "transcended the present, however briefly":

> Secular work songs resembled the spirituals in that their endless rhythmic and verbal repetitions could transport the singers beyond time, make them oblivious to their immediate surroundings and create a state of what Wilfred Mellers has referred to as "ritualistic hypnosis." The chant then becomes, again in Mellers's words, "a positive rhythmic ecstasy rather than a negative numbing of pain." (213)

So also the blues, which descended from the work song, has the effect of not just easing but transfiguring suffering, and more broadly the pain of our being-in-the-world. Hirsch speaks of this as "the essential work of the poet in society," as one who "interpenetrates the secular and the sacred . . . and who transfigures our relationship to historical time" (45). Using language (perhaps intentionally) that echoes Heidegger, Hirsch writes, "Perhaps we should speak more often of the work of poetry, the work that poetry does in rhythmically restructuring time" (47).

The Singer and the Song

Perhaps the best known song of social protest in the blues tradition—one which, incidentally, had tremendous impact when Tom Lamont played it to the crowd gathered in Oriental Hall to hear his lecture on the blues in October 1996—is Billie Holiday's powerful indictment of southern lynchings, "Strange Fruit." As Leonard Feather wrote on the liner notes to the Atlantic Records 1972 reissue of the song, these words and music of protest were a first: "radical and defiant at a time when blacks and whites alike found it dangerous to make waves, to speak out against a deeply entrenched status quo."[17] This song, in its unflinching, stark depiction of the pervasive violence of racist America, remains, in Davis's words, "one of the most influential and profound examples—and continuing sites—of the

women from the silent realm of the private sphere and reconstruct it as a public problem" (32). And not only does this help foster a "critical attitude" and the "emotional conditions" for change—it is also an "invitation to respond," in the great African-American tradition of call and response, to testify, to identify and participate in the general process that would later be called "consciousness raising." In exploring contradictions and exposing stereotypes in personal relationships, the blues helped to redefine how women and men viewed themselves and each other.

It is important to note that the element of protest in the blues has very deep roots. Naming goes back to the "seculars" of the slavery and early post-slavery eras. As Barlow writes, these songs arose out of definite West African traditions, and were songs of "satire, complaint, caution, derision or praise" (much like those still sung by the *Griots* of the Gambia today; see Charters, 1981, *passim*, and also Palmer 27f.), which were used to expose, through public naming, issues ranging from the highly personal to "the glaring contradictions of slavery" and later racist oppression (11, 13). One of the most important and influential forms of secular songs was the work song, which Hirsch has defined as "a utilitarian form whose main function is to synchronize the efforts of workers who must move together" as in, for example, a chain gang (44). But of course it is much more than merely useful, for work songs too participated in the general trend of using song for social comment and protest. In part, this is expressed through the music: the rhythmic interaction and continual interplay of the call and response pattern make this music a participatory social activity of a unique kind.[14] The words too were generally an improvisatory mode of "signifying."[15] As Hirsch writes, "The singer creates a mask of address to the so-called 'captain,' the white boss, and at the same time satirizes and undercuts that very voice, thus building morale by subversively talking back to power" (a well-known example is the song "Take This Hammer").[16] Building on an outlawed cultural inheritance, epitomized not just in the strong rhythms but also, for example, in the reinscription of West-African call-and-response patterns, the work songs and other slave-and post-slavery "seculars," were tolerated by white overseers because they markedly improved worker efficiency and output (Barlow 14, Levine 208ff.). As Levine notes, these songs did not change the conditions of the laborers, but they did "help them survive . . . both physically and psychically" (213). But it was more than that; these songs did not merely provide a

sheer force of sensuality, into an almost exultant affirmation of life, of love, of sex, of movement, of hope" (xv). But what is particularly interesting is the political dimension of sexuality. Davis finds in the songs of the classic blues "the beginnings of an oppositional attitude toward patriarchal ideology" (18), often expressed through satire and caricature. One of the most prevalent and distressing expressions (or props) of this ideology is violence against women. This is an issue that is especially common as a theme in blues songs—and almost never is it presented with an overt element of protest (or even complaint), even by female singers. But this apparent blow against the claim to "liberating" efficacy for the blues is itself transfigured by Davis's thoughtful analysis, which focuses on the important rubric of "naming." She writes:

> Naming issues that pose a threat to the physical or psychological well-being of the individual is a central function of the blues. . . . The blues preserve and transform the West African philosophical centrality of the naming process. In the Dogon, Yoruba, and other West African cultural traditions, the process of *nommo*—naming things, forces, and modes—is a means of establishing magical (or, in the case of the blues, aesthetic) control over the object of the naming process. Through the blues, menacing problems are ferreted out from the isolated individual experience and restructured as problems shared by the community. As shared problems, threats can be met and addressed within a public and collective context. In Ma Rainey's and especially in Bessie Smith's blues, the problem of male violence is named, and varied patterns of implied or explicit criticism and resistance are woven into the artists' performance of them. . . . The blues accomplish what they can within the confines of their form. The political analysis must be developed elsewhere. (33)

Problems are not solved or overtly analyzed by this approach, then—but they are *named.* And this is a great deal, for by its means, issues like misogynist violence are no longer covered up, but are brought into the public sphere, with an impact Davis calls "explosive" (25). For the effect is to "to rescue the issue of men's violence toward

Lawrence Levine's view is in line with Davis's; he writes, "stressing individual expression and group coherence at one and the same time," the blues "insisted upon the meaningfulness of black lives," and hence "it was not only the angry work songs but the blues as well, that were subversive of the American racial order and proved to be an important portent of what was to come in a very few decades" (269-70).

But, as Davis argues, it was in the realm of sexuality that the blues was especially revolutionary. The blues, she writes, "registered sexuality as a tangible expression of freedom," as a "coded yearning for social liberation"—a signification that must be understood against the backdrop of slavery, where, in part because of its practices of enforced breeding, a "prohibition of freely chosen" and "enduring" sexual and family relationships became one of the dominant emblems of "unfreedom" (8, 173, 10, 43f). Further, personal relationships are never merely private, but have a collective and political dimension; thus, the focus on the personal in blues songs not only fails to preclude political impact, but is in many cases its locus. As Davis argues, "sexuality is not privatized in the blues" but is rather "represented as shared experience that is socially produced," an "intermingling of the private and public, the personal and political," that permeates "the many thousands of blues songs about abandonment, disloyalty, and cruelty, as well as those that give expression to sexual desire and love's hopefulness" (91). The women who sang the classic blues of the 1920s, for example, did not accept resignation and powerlessness, "nor did they accept the relegation of women to private and interior spaces" (20). Instead, they affirmed their sexuality in an unprecedented way; "such affirmations of sexual autonomy and open expressions of desire give historical voice to possibilities of equality not articulated elsewhere," Davis writes (24). Among the many examples Davis refers to in this regard are Ma Rainey's "Lawd, Send Me A Man Blues," where the singer demands,

> Send me a Zulu, a voodoo, any old man,
> I'm not particular boys, I'll take what I can

and the song "Baby Doll," where Bessie Smith announces, "I wanna be some body's baby doll so I can get my lovin' all the time."

This (dare one say) Dionysian dynamism is a vital part of the transfigurative power of the blues. In Richard Wright's words, in the blues, melancholy and suffering are "dialectically redeemed through

> of prejudice is so constricting that it is not surprising to find little protest in the blues. It is surprising to find even an indirect protest. (152)[13]

In her 1998 book *Blues Legacies and Black Feminism*, Angela Davis comments on this passage as follows:

> Charters's argument fails to consider the interpretive audience to which the blues is addressed, and treats potential protest as necessarily constructed in terms established by an imagined white oppressor. Like many white scholars in the early 1960s who attempted to define their work as antiracist, Charters displays here notions of black subjectivity that reek of paternalism. (92)

There are many others who resist the charge of apathy and resignation often leveled at the blues. Shirley A. Williams, for example, argues that this music is highly subversive politically; like the spirituals and work songs that coded resistance to slavery in submissive-sounding Christian texts, the blues represent a critique of racist, classist American society (125). And Karen Ford writes that "even the focus on the individual (supposedly an apolitical emphasis), suggested by the ubiquitous blues theme of lost love and estrangement, signifies the larger problem of the dispossession of blacks in America" (96). But it is Angela Davis who makes this point most persuasively, and in detail. She argues, for example, that the apparent absence of "direct social protest" in blues songs is not surprising, for "protest" implies "the existence of formal political channels through which dissent can be collectively expressed," as well as a "strategic goal" or target—but, "such a historical possibility did not exist at the time." As Davis continues,

> critical aesthetic representation of a social problem must be understood as constituting powerful social and political acts. Samuel Charters might interpret such representation as "complaint," but public articulation of complaint—of which there are many instances in the blues—must be seen as a form of contestation of oppressive conditions, even when it lacks a dimension of organized political protest. (102)

Protest and Transfiguration

Is there a basis for the suggestion that this music could be emancipatory? Bruce Baugh believes so, noting that in key epochs such as the 1960s (and, we may add, the Harlem Renaissance of the 1920s as well), popular, blues-based music has spoken to a mass audience, "made them conscious of their dissatisfaction and encouraged them to revolt" (77). It did so, Baugh continues, by "speaking to their everyday reality, in their idiom;" by effecting a critique of mass culture, in short, not from above or outside, from a privileged intellectual vantage point, but from within (77). And it did this, further, not just by the stylistic or performance innovations detailed by Baugh, but through something more—perhaps akin to the Dionysian transcendence mocked by Bloom, or perhaps like the "ear-opening," rejuvenating and transfiguring effects hoped for by Langston Hughes. The effect seems real enough, though its precise nature remains for us as yet an open question.

There are, however, those who do not accept the reality of the emancipatory effect of the blues at all. In recent decades the blues has fallen into disrepute among some African-American thinkers and artists, who see it as emblematic of quiet suffering and the repression of anger. Ron Karenga, for example, has dismissed the blues as "invalid, for they teach resignation" (179). Some have articulated this with radical fervor; as LeRoi Jones famously put it in "Dutchman," "If Bessie Smith had killed some white people she wouldn't have needed that music" (35). White critics have tended to focus on the highly personal themes generally found in the blues, and argued on this basis that there is little connection between the blues and social or political commentary, much less protest. Samuel Charters, for example, in his 1963 book *The Poetry of the Blues*, writes:

> There is little social protest in the blues. There is often a note of anger and frustration; sometimes the poverty and the rootlessness in which the singer has lived his life is evident in a word or a phrase. But there is little open protest at the social conditions under which the Negro in the United States is forced to live. There is complaint, but protest has been stifled. . . . It is almost impossible for the white American to realize how tightly he has united against his black fellow citizens. The oppressive weight

much of what is at issue in blues-based music (jazz, rock, country) is not representable by musical notation" (73) Speaking now of Eric Clapton's playing on the Cream's version of the blues standard "Spoonful," Baugh writes:

> Understanding the challenge Clapton's interpretation poses for the informed listener requires not only a familiarity with the history of the blues, but with the performance-based standards central to the idiom, standards which have little to do with considerations that would be paramount in a tradition where the musical score has primary importance. Only someone with this kind of knowledge could, while listening to a piece of popular music, experience the negation of consciousness that occurs when one's usual mode of understanding is shown to be inadequate; only such a person could evaluate the music's emancipatory potential. (74)

Although I do not believe Baugh goes far enough in his account, I think his essay is invaluable in pointing us towards an appropriate response to musical snobbery and elitism of all sorts. In brief, Adorno failed to see the emancipatory potential of blues and blues-derived music (such as jazz) for the simple reason that he based his response on standards of evaluation foreign to the music, instead of attending to those places where powerful, innovative pieces and performances negate the norms and expectations of the genre itself—blues songs which teach us anew what the blues is all about, for example, and so found a new world of (musical) possibilities. What I would like to stress is that the blues is striking and dissonant—and hence, on the present view, potentially emancipatory—not merely because of the repeated subversions of its own norms and conventions, nor even its more fundamental disruptions of dominant Western musical forms. Where the blues is truly radical is in its continual breaking down of barriers, not simply those of its own genre ("blues") or within an accepted standard of discourse, such as "Western music," but with the fundamental categories that demarcate performer from listener, song from speech, music from noise, and ultimately the limits of signification and discursivity itself.

negative "becomes increasingly difficult in a society that promises complete satisfaction through the simple act of consuming its products" (69). But this gives us our first glimpse that the blues, in particular, may have a special status in this regard, a unique claim to being emancipatory while yet popular. For the blues, whatever its other obsessions, is quite pervasively about *not* finding satisfaction. As Alan Lomax has written,

> Although this has been called the age of anxiety, it might better be termed the century of the blues, after the modern song style that was born sometime around 1900 in the Mississippi Delta. The blues has always been a state of being as well as a way of singing. Leadbelly once told me, "When you lie down at night, turning from side to side, and you can't be satisfied no way you do, Old Man Blues got you." A hundred years ago only blacks in the Deep South were seized by the blues. Now the whole world begins to know them. (xiii)

Baugh's own examination of Adorno and of the possibility of emancipatory popular art led him, also, to a consideration of blues and blues-based music such as '60s rock. He argues, for example, that Adorno's position depends on an understanding of the formal norms being subverted; in light of this, one would expect that acquired understanding of these conventions would be a crucial point of analysis—would indeed be seen to enter into a dialectical relationship with the difficulty of the work and its possible emancipatory impact. In fact, Adorno ignores this issue, most especially in his critique of popular music. Baugh gives the example of a piece by Jimi Hendrix, "Machine Gun," which is effective precisely as it transgresses virtually all the norms of rock performance. In fact, Hendrix, true to his blues roots, both "sends up" and subverts the conventions of rock guitar, even as he seems to realize them most fully. But Baugh asks trenchantly, what could this mean to a classically trained ear, such as Adorno's, with no idea of rock's traditions and modes? It would be "just noise" (72).

As we have noted, the blues is not a "text-based" musical tradition. Thus, even if Adorno's knowledge of the music had been better, it remains unlikely, as Baugh notes, that he would have heard "the difficulties and challenges specific to popular music, since so

"enjoyable," popular culture makes one's alienation tolerable, gives the illusion of "a reconciliation between the individual and society" through aesthetic pleasure. For through this pleasure, Baugh continues, the individual experiences a sense of "being in harmony with his faculties rather than alienated from them by a repressive and manipulative society" (67). We must reject the anesthetizing character of such entertainments, Adorno and Marcuse argue, and with it the whole consumer culture of commodity capitalism; we must choose art that is painful rather than pleasurable. As Baugh succinctly puts it, "Mass art pleases, and what pleases, pacifies" (67).

Baugh's position, like my own, is that popular art-forms such as the blues can be emancipatory, capable of producing an awareness of alienation, and of being "demystifying." My own belief, in fact, is that they can take us further than this towards positive change, signifying not just pain but defiance, and perhaps (as Fox put it), hope on the other side of sorrow, as well.

For Adorno, it is the form of the work that will emancipate, not its content. If we are so challenged by the work's form that we cannot bring it within the grasp of our present understanding, then this view of the world is revealed in its deficiencies, and the world itself will be revealed as to some extent "false or illusory." As Baugh writes,

> Even though this negation of one's everyday understanding and everyday world opens up the possibility of understanding the world differently, it nonetheless constitutes a negation of one's self, and so produces not exhilaration but anxiety. Yet it is just this dual negation of self and world, experienced through anxiety, that constitutes the "recovery of the negative" that can lead one to try to change one's relation to the world, not necessarily by merely changing one's understanding of the world, but by changing the world itself. (68)

Through the experience of such art, our being in the world as a whole, we might say, is drawn into question, we feel *unheimlich*, not at home; the world becomes "uncanny." This is of course very reminiscent of Heidegger's famous discussion of *Angst* in section 40 of *Being and Time* (*Sein und Zeit*). As Baugh makes clear, however, with reference to Marcuse, this recovery of the experience of the

general tendency has been for intellectuals, particularly philosophers, to ignore or "denigrate" popular or mass art (one exception is Noel Carroll's recent book). Perhaps nowhere is this attitude more evident, or more disappointing, than in one of Heidegger's early students, Theodor Adorno.

It is commonly accepted that Adorno hated jazz.[12] It has often been asked whether what Adorno disliked was actually jazz at all (the piece he most often refers to is something called "Tiger Rag"), and whether there is anything to his dislike beyond elitist and racist attitudes. Certainly the dominant picture one comes away with is of a snobbish loathing for frenzied jitter-bugging "enthusiasts" dancing to the sensual rhythms of depraved "*Negermusik.*" In brief, a view squarely in Bloom's rather narrow-minded corner.

At first blush, there isn't much more to Adorno's criticisms than there is to Bloom's. Indeed, they are one in dismissing popular art as "prostituting" itself to the tastes of a mass public, reinforcing rather than challenging accepted views and opinions; Adorno too tilted at this music with the ostensibly insulting epithet "democratic" (*Über Jazz* 80). As Lewandowski has argued, Adorno dismissed this music's "pseudo-individualizing tendencies." He also rejected the "sense of improvisation and spontaneity," feeling it was "entwined with the modern 'technologization' of everyday life." But as Lee Brown points out, Adorno failed "to heed important differences between jazz and popular music in general," and assumed "that 'serious' music is more 'interesting' than popular music," an assumption, Brown argues, based upon "an absolutism in conflict with the general principles of Adorno's aesthetics" (17). In brief, Adorno's views are distorted by his "Eurocentric" tastes and a (surprising) prejudice against "primitivist" music. This to me is a polite way of underlining the central irony here, that a renowned Leftist thinker (and critic of Heidegger) should turn out to be so reactionary, so elitist, and apparently so racist in his views of music.

In fact, however, Adorno, and his follower Herbert Marcuse, articulated over a series of works a broad aesthetic-political approach that not only has considerable philosophical importance, but which will be helpful to us as we attempt to clarify the question of the "significance" of the blues (and its musical "offspring"). The core of the position—and what Bruce Baugh has called its "paradox"—is this: "mass culture is condemned in the name of the wellbeing of the masses as being a hindrance to their emancipation"(65). Since it is

great musicians—that though we may have evolved a folk music of power and potentiality, it has not yet been integrated into a musical tradition" and not yet in short become "high" or "serious" art (109). Nathan Huggins, in his *Voices From the Harlem Renaissance*, makes clear, however, that it was the new music that was drawing people to Harlem, and concurs that it went largely overlooked: "Were it not for Langston Hughes, we would have almost no specific notice of (the blues) from the Harlem writers" (9). For Houston Baker the highpoint of the Harlem Renaissance's modernism is to be found in Sterling Brown's poem "Ma Rainey." Written in the vernacular and redolent with the vitality and power of Rainey's legendary performances, the poem for Baker presents a "blending of class and mass—poetic mastery discovered as a function of deformative *folk* sound," and it is this "deforming," or let us again say, transfigurative impulse that, Baker argues, "constitutes the essence of black discursive modernism" (*Modernism* 93). Even so, as Davis points out, his analysis like so many others "tends to relegate music to the status of literary material" (149).

It was Langston Hughes who most clearly saw the vital role of the new black music (blues and jazz) and the emergence of a transformed, more racially and politically aware black American experience. For him, the music could effectively become a social catalyst that could reinvigorate the consciousness of black intellectuals. This recognition is found throughout Hughes' poetry, but perhaps most plainly in his manifesto "The Negro Artist and the Racial Mountain," which closes with the words: "Let the blare of Negro jazz bands and the bellowing voice of Bessie Smith singing blues penetrate the closed ears of the colored near-intellectuals until they listen and perhaps understand" (309).

But Hughes, as we have seen, is the exception. There are others, of course, but by and large the attitude of intellectuals regarding folk or popular art is inherently elitist. And, contrary to Bloom's assertions, this holds true on the Left just as much as on the Right. For Adorno and Marcuse, popular music merely reinforced the prejudices and attitudes of mass tastes and opinions. What Langston Hughes proclaimed in the words just cited, however, is precisely the opposite possibility: that popular or folk art-forms, such as the blues, can be liberating, can subvert and question, can open up new possibilities of meaning and signification—and can, in brief, teach and enlighten not only the masses but as he insists "even" the intellectuals. But the

subversion of conventional social structures (the *nomos* named in the somewhat obscure term "antinomianism"), Bloom points us towards the possibility of uncovering a radical or originary artistic "work" in the blues.

Heidegger was not Alan Bloom, of course—and in any case the issue is hardly a particular individual's taste (or lack of taste) in music, or in different cultures. As Heidegger himself would have insisted, what matters is his thinking, and "what is to be thought," which of course exceeds and encompasses his own attempt to think it. Could it be that "primitive" or "folk" arts might teach us something, might serve to bring us more closely into contact with some aspect of the "experience" within or beneath Heidegger's thought? This is a crucial question, but in part, it touches on the broader issue of whether it is "permissible" to take an academic or philosophical interest in "low" forms of art at all—a peculiar sort of shame that Tom Lamont, to his credit, seems not to have experienced in the least. Does the blues really deserve our scrutiny? Can it be art? Can we take this music seriously?

There is no question that the significance of the blues, its impact on twentieth century music, dance, and literature, both high and low, serious and popular, and on culture in general, has been immense.[11] Even so, there are many who would say it is not serious, not "worthy" of philosophical interest—even within the African-American community itself.

Emancipatory Gestures

The leading figures of the Harlem Renaissance tended uncritically to accept the dominant culture's measure of "serious" music as opposed to folk music, and so, as Angela Davis writes, "almost entirely ignored the musical heart of African-American culture, the blues." Davis names two "notable exceptions," Zora Neale Hurston and Langston Hughes, but points out that both "tended to be shunned by black intellectuals who assumed that the 'primitive' ingredients of poor and working-class black culture needed to be transcended if 'great art' was to be produced by people of African descent" (123). Alain Locke, for example, argued in a 1934 article entitled "Toward a Critique of Negro Music" that no great African-American music had as yet been created: "It is time to realize that though we may be a musical people, we have produced few if any

> identical with the increasing helplessness and uncertainty of Europe against it and within itself. (46)

In his concern for the erosion of (central) European cultural values by a leveled-down and "demonic" (and, one might add, "democratic") set of values, Heidegger here brings to mind one of the best-known and most reactionary accounts of the impact of popular (blues-derived) music on "culture," that of Allan Bloom in his 1987 bestseller *The Closing of the American Mind.* Bloom writes that popular "rock" music has "one appeal only, a barbaric appeal, to sexual desire . . . undeveloped and untutored" (73); he calls it "arousing and cathartic music" with lyrics that celebrate "polymorphous attractions" (74). It is very much a familiar theme, the same invoked by those on the religious Right who preached against Presley, burned Beatles records and at every opportunity (to quote a late-60s Kris Kristofferson song) "blamed it on the Stones." And sure enough, Bloom does heap scorn upon Mick Jagger for epitomizing the strong nihilistic stimulant of this music—"a shrewd, middle-class boy, he played the possessed lower-class demon and teen-aged satyr up until he was forty, with one eye on the mobs of children of both sexes whom he stimulated to a sensual frenzy" and the other on the money. Jagger's greatest sin in Bloom's eyes (and that of blues-influenced music in general, one quickly infers) is an aggressive, sexually ambiguous vitality and subversiveness: "In his act he was male and female, heterosexual and homosexual . . . . promising to do everything with everyone . . . [h]e was beyond the law, moral and political, and thumbed his nose at it" (78). And throughout his account—again, typically—there is a barely concealed racism.[10]

But what I wish to stress presently is that for Bloom, as for many others, this music is most certainly not deserving of attention, being at best "pseudo-art." One of the worst insults he can hurl at it apparently is to call it "democratic," which for Bloom, following Tocqueville, means "intense, changing, crude and immediate"—except that today it is "combined with a pervasiveness, importance and content beyond Tocqueville's wildest imagination" (74). The Left, Bloom avers, admire and support this "democratic" music, for "they regard it as a people's art, coming from beneath the bourgeoisie's layers of cultural repression" and like its "antinomianism and longing for a world without constraint" (77). In both the things he feels compelled to deny, and in what he admits and scorns, such as this music's

works, interesting connections would I think begin to open between these two very different traditions.

But the immediate question still presses upon us; for many would dismiss any attempt to find "philosophical significance" in what is after all the folk music of largely illiterate, downtrodden share-croppers, produced by musically untutored, by-and-large unemployed and shiftless (that is, socially marginalized) songsters among them. Can we really be "serious" about the blues?

After all, it is not the voice of the peasant herself to whom Heidegger hearkens, but a painting by Van Gogh, an instance of what is indisputably taken (today at least, though of course not during the painter's own lifetime) as a work of great art.[9] Indeed, as a matter of art-historical "fact," Shapiro has argued, the shoes in the Van Gogh painting Heidegger apparently had in mind were not a peasant's at all, but Van Gogh's own (for discussion, see Kockelmans 128-32). Even if the shoes were a peasant woman's, the painting is not. Would Heidegger have been interested in the peasant woman's effort at a sketch of the shoes, or in her handcrafts and homespun artistry, or in the songs she might sing to while away the time, to ease the pain of work, the loneliness and want? And while there is evidence of some interest on Heidegger's part in Greece and in Japan, there is none that I am aware of regarding Africa, let alone in Africans forcibly transplanted to, of all places, America.

Indeed, America seems to have been the target of much scorn from Heidegger. In *An Introduction to Metaphysics*—a lecture series he gave in 1935, at roughly the same time as the "Origin of the Work of Art" lectures—Heidegger writes that, while Germany "is the most metaphysical of nations," and "certain of this vocation," presently it is "caught in a pincers" between America and Russia (38). "From a metaphysical point of view, Russia and America are the same," he writes; "the same dreary technological frenzy, the same unrestricted organization of the average man" (37), and adds:

> [T]he domination in those countries of a cross section of the indifferent mass has become something more than a dreary accident. It has become an active onslaught that destroys all rank and every world-creating impulse of the spirit, and calls it a lie. This is the onslaught of what we call the demonic (in the sense of destructive evil). There are many indications of the emergence of this demonism,

I walked and walked 'til I wore out my shoes
I can't go no further, yonder comes the blues
Gertrude "Ma" Rainey, "Yonder Comes the Blues"

I got stones in my passway / and my road seem dark as night
I got stones in my passway / and my road seem dark as night
I have pains in my heart / they have taken my appetite.
Robert Johnson, "Stones In My Passway"

Let me add also one more, from the post-war period:

Tell me whose, Baby whose old muddy shoes I see?
Tell me whose, now tell me whose baby, whose old
muddy shoes I see?
They're under the head of my bed darling,
Where my shoes ought to be
Elmore James "Whose Muddy Shoes"

Even without further commentary, these brief excerpts underscore the prevalence of broadly "Heideggerian" themes such as anxiety, boredom and being-unto-death in this music. To further support the case for a kind of deep, affective affinity between blues culture and what Heidegger evokes in his discussion of the shoes, let me lastly include the following quote from Alan Lomax's 1993 book, *The Land Where the Blues Began.*

> Country people are not afraid to look Death in the face. He is a familiar in their lives, especially in the violent jungle of the [Mississippi] Delta. They have seen him in the houses drowned by the great river and in the towns splintered by tornadoes; they have seen him in the faces of the young men shot down in a gambling hall or in the guise of an old fellow who came home to die after a hard day's plowing, his body on the cooling board still bent from years stooping over cotton rows. (14)

Isolated quotes such as this cannot go far to "establish" affinity between Heidegger and the blues, of course. But if one were to pursue the issue beyond the example of the shoes to Heidegger's treatment of "significance" and of the revelatory, transfigurative function of art

peasant woman. From out of this protected belonging the equipment itself rises to its resting-within-itself. (*Poetry* 33-34)

The humble, "honest reliability" of the shoes is what gives the world its simple security, and "assures to the earth the freedom of its steady thrust" (35).

It is the bringing together of earth and world in the work of art, in a dissonant rift or fissure [*Riß*] that "draws out" the possibilities of new "worlds," that is particularly compelling in Heidegger's lecture. But even in these early stages one can see in this account a radically new approach to "equipment," which the earlier book *Being and Time* had analyzed as the basic modality of *Dasein*'s environing world. This account not only goes beyond (or, better, beneath) the earlier picture of things *qua* tools—Heidegger now speaks less mechanistically, preferring words like "reliability" to "gearing in"—it also brings us a good way towards the blues, sharing the basic concerns, if not the rhythmic "swing," of this African-American art form a world away from Heidegger's writing, and from the South German peasants among whom he preferred to live; and yet in its own way it is a blues, a song of the earth.

By way of comparison, and to convey at least some sense of blues lyrics which, due to limitations of space, will be rather under-represented in the present article, let me quote briefly from four not atypical blues songs from the period roughly contemporaneous with Heidegger's writing in the 1930s. What one may find, in brief, is an affinity running both ways.

Me and my ole washboard sho' do have some cares and woes
Me and my ole washboard sho' do have some cares and woes
In the muddy water, wringin' out these dirty clothes.
Bessie Smith, "Washwoman's Blues"

I'm gon' start walkin' 'cause I got a wooden pair of shoes.
I'm gon' start walkin', I got a wooden pair of shoes.
Gon' keep on walkin' 'til I lose these sobbin' hearted blues.
Bessie Smith, "Sobbin' Hearted Blues"

I went down to the river each and every day
Tryin' to keep from cryin' and do myself away

including music, and on matter and materiality in art in particular, is the collection of lectures from the 1930s entitled "The Origin of the Work of Art." Here, in what is surely one of the most difficult, as well as thought provoking, pieces in Heidegger's oeuvre, the suggestion is made that something "originary" comes to pass, and so reveals itself, in and through the work of the artwork. Successful art startles us, springs at us, we might say (bearing in mind Heidegger's emphatic use of the word *Ursprung* here), as a leap that opens up a world as "pathways of decision" upon the earth. This founding of a world, of new ways for beings to be for us, and for us to be, happens as a fecund dissonance between what, in earlier aesthetic theory, had been called matter and form, as well as between the domains of world and earth. And one of the best-known examples used by Heidegger anywhere in his writings occurs here to help introduce these points—and, I would like to stress, it is an example that speaks of a closeness to the simple and downtrodden, and thus of a potential affinity to the blues.

The example Heidegger gives is of a pair of shoes, shoes belonging to a peasant woman, and presented through a painting by Van Gogh. These shoes are what they are when they are in their place, in the field, Heidegger tells us, and indeed most so when they are utterly unobtrusive, neither seen as such nor thought about. But they can be thought about—and in doing so, Heidegger has these rich and evocative words to say:

> From the dark opening of the worn inside of the shoes the toilsome tread of the worker stares forth. In the stiffly rugged heaviness of the shoes there is the accumulated tenacity of her slow trudge through the far-spreading ever-uniform furrows of the field swept by a raw wind. On the leather lie the dampness and richness of the soil. Under the soles slides the loneliness of the field-path as evening falls. In the shoes vibrates the silent call of the earth, its quiet gift of the ripening grain and its unexplained self-refusal in the fallow desolation of the wintry field. This equipment is pervaded by uncomplaining anxiety as to the certainty of bread, the wordless joy of having once more withstood want, the trembling before the impending childbed and shivering at the surrounding menace of death. This equipment belongs to the earth, and it is protected in the world of the

madness of racism, the blues is "a counter-spell" that is "transgressive to the bone"—a "mighty lyric precisely about the absence of might, carried by a narrative strain that is instinctively occluded because its real substance has to be subterranean" (139). In the blues, the music and the words, both of them "masked" and signifying, play off one another in apparent simplicity, while in fact exploding with awesome, subversive, and liberating power. It is this power, whatever name one gives it, that I wish here to evoke and draw closer to.

Heideggerian Intersections

We began with the words of Martin Heidegger—by many accounts the most important thinker of the twentieth century, but nowhere previous to this cited as an expert on the blues. Indeed, I have no evidence that Heidegger ever knowingly listened to the blues—despite the growing ubiquity of its various pure and derivative forms over the course of his lifetime—nor would I try to claim that, had he heard it, he would have found it enjoyable or philosophically interesting, or felt any sort of affinity with it. Heidegger himself does write, somewhat enigmatically, of "parallels" to song, in the same piece I quoted at the start of this article:

> Singing and thinking are the stems
> neighbor to poetry
> They grow out of Being and reach into
> its truth.
> Their relationship makes us think of what
> Hölderlin sings of the trees of the
> woods:
> "And to each other they remain unknown,
> So long as they stand, the neighboring
> trunks."
> ("The Thinker as Poet," *Poetry, Language, Thought*, 13)

Poets "sing," of course, at least by way of the origins and traditions of their craft—and Heidegger has written a great deal about poetry, particularly that of "the German poet," as he calls him, Hölderlin. But, as Tom Lamont saw, the blues is not primarily about the words, but the music—in fact, the sound, what I call the materiality of the music. The main locus of Heidegger's published writings on art in general,

what is and what is to come" that "contradicts and undercuts that vision" as presented in what we might call the "lawful" declarations of a text-based, dominant culture. This "undercutting" of established patterns, including the dominant patterns of signification itself, is what I mean to point towards by way of this word "signifying."

One reading of my title would be that my intention is to take a "signifying" attitude towards the blues—to offer an insult or a "putdown." In fact, the project could be said to involve trying to "put down" on paper the significance of the blues; but the blues is itself "signifying," always and relentlessly, and as such, it sinuously evades and rejects any such "put down," as it does all attempts to pin it down or to translate it into stable significations or the systematic clarity of a "theory." As signifying, the blues taunts us, haunts us and retains an acerbic irony in the face of our less significant efforts; it side-steps our questions, and "speaks" only as pervaded by what remains unspoken. In brief, the blues reflects what Ralph Ellison called "the defensive character of Negro life . . . a will to camouflage, to dissimulate."[8]

The signifying intention permeates the blues as a veiling of intentions, as the intended slight that slips by like a sleight of hand, as the suggestive innuendo, the refiguring, ambiguous "hint" of dangerous, hidden truths. But of course a mask, too, is significant, revealing a face to the world even as it hides the "truth" from sight. It is this duplicity of the blues, in and as its signifying, that will goad as well as guide us here, as an ironic, deconstructive, disrespectful gesture that seems to twist at every turn to undercut the project of making sense, or to "send up" the whole "business" of (white) rationality in general.

If signaling that the blues is signifying is a means to highlight the problematic of interpretation here—in part because it is not "texts" we are addressing, but a musical-performative force that, as Tom Lamont argued, undercuts textuality itself as the privileged system of signification in literate cultures—it must be noted that it is in fact deeply consonant with our earlier observations about the "lyrical impulse." For what we are speaking of in both cases is an impulse to power: the power to dissolve realities, to void boundaries, to break through human limits; an approach that lets language and music, together, sound their true incantatory magic, and an effort to find a fitting response to the fundamental "evasiveness of being." Of course, the masking, signifying face of the blues has been above all a response to racism. As Hummer writes, against the bewitched

margins"—as somehow essential to their art. They are, Lamont tells us, "in between," held in what he calls "respectful disrespect." This translates, perhaps inevitably, into a somewhat subversive posture. For in both cases, Lamont continues, "the poets had an ambiguous stance in terms of the morality of the communities to which they sing," being "associated with both god and the devil."[6]

As Nietzsche argued persuasively, we often term evil that which is different or challenging, that which we perceive as threatening to the established order, as heralding the advent of the new and perhaps "outlandish."[7] Certainly the blues has had a long and complex association with "evil." What I want to stress, however, are the (often subversive) undercurrents of meaning in the blues, beyond good and evil. As Lamont writes, "both oral traditions use their songs to speak against the ruling orders" that worked to "confine the communities who listen to them." Yet neither does so directly; there is no "overt opposition to the ruling class and its systems of order." Rather, "both speak by indirection," preferring to insinuate, imply and raise doubts rather than to "judge and fulminate" openly. Their protest is "encoded" and "one has to listen carefully in order to hear it." However, both do speak against the oppression, destabilizing, and subverting dominant institutions and values ("Translating the Blues").

My aim here is to highlight the "work" of the blues, with all the irony and even humor at play there, with all its levels of masking, and at the same time its profoundly transformative energy. In part, I shall do this by way of the word "signifying." At its most common level of meaning, "signifying" denotes having (exhibiting or performing) meaning or sense. But the word has come to take on a new ("slang," or improper, unlawful, subversive) meaning in African-American culture. The *Oxford English Dictionary* calls it "the act of boasting, baiting, insulting or making insinuations: intimation, indication." Perhaps the best-known embodiment of the spirit is the "Signifying Monkey" of African-American folk-tales, though many point also to the verbal street battles called "playing the Dozens" (Levine 378f, 346). Combining one-up-manship with put-down, it is a language of implication; to signify is to insinuate, adumbrate, and allude to, often with derisive intent. In part, its effects are achieved through repetition of phrases and sounds—as is so commonly found in the blues.

In a note to me about the blues in the autumn of 1996, Lamont "defined" the blues as "a type of oral poe'ry which takes a satirical stance against the present," that "holds up to the present a vision of

signify?

It is perhaps inevitable that the question should have a deeply personal dimension: how did this music—blues, jazz, R&B, many forms of rock and the other descendents of the blues tradition—come to be so central and pervasive a part of contemporary life and consciousness, in North America and around the world, and also for my friend Tom Lamont and myself?[3]

Translating the Blues

Tom Lamont's own work on the blues sets out to address what he calls the "problematic of translation: how to make meaningful what is alien to us."[4] His specific concern is with two examples of "folk" oral/musical traditions, where "the translatory ground is acoustic, not textual," and where the problem, therefore, "is more properly described as how to hear meaning in alien and unexpected sounds." This point is far too often overlooked in much of the literature on the blues: what matters is not "texts" and not "artifacts," but lived (and originally, "live") performative events; above all, as I will argue in some detail in what follows, it is not the form that is crucial, but the elemental power of the musical-tonal "matter."[5]

Lamont's thesis is that both traditions he considers—music from the Mississippi Delta, and the "Sira Hilaliyya" from southern Egypt, consisting of songs relating to the life and death of Abu Zeid, a hero of the Beni Hilal tribe—can properly be considered "blues." Thus, one aim of his work was to show the surprising similarities between these two apparently quite disparate musical-poetic traditions. As he points out, both have historical roots in the Senegambian region of Sub-Saharan Africa, and both share "a similar social and economic environment, a similar view of the singer and his relationship to the community, and similar acoustic strategies in the ways their songs are sung." In both cases, the singers are viewed as "seers," at once respected and despised; at the bottom of a vertically structured social order, illiterates denied a voice in societies where power is vested in literacy, the singers' relation to their communities is "marked by tension and ambiguity," Lamont writes. In each case, the singers are from "the lowest class, a class not tied to the land and to the agricultural life of the community," and are thus seen as "vagrants and gypsies." The singers, however, see this homelessness—their being "on the road, on the move, and on the

And indeed, the blues is not an anaesthetic—but a drive towards renewal. In a word, it is about feeling *better*—in the sense of more deeply, more fully, more mindfully. As Ellison's words suggest, the blues might be called a moving realization of the lyrical impulse, in a raw but pure form. In making just this identification of blues with the "lyric impulse," Hummer writes that this is music that strives to say "I'll tell you the true story of humankind; I'll tell you your own name" (115). Charles Simic wrote:

> Like all genuine art, the blues belong to a specific time, place, and people which it then, paradoxically, transcends. The secret of its transcendence lies in its minor key and its poetry of solitude. Lyric poetry has no closer relation anywhere than the blues. The reason people make lyric poems and blues songs is because our life is short, sweet, and fleeting. The blues bear witness to the strangeness of each individual's fate. It begins wordlessly in a moan, a stamp of the foot, a sigh, a hum, and then seeks words for that something or other that has no name in any language and for which all poetry and music seek an approximation. . . .
>
> The blues poet has been where we are all afraid to go, as if there was a physical place, a forbidden place that corresponds to a place in ourselves where we experience the tragic sense of life and its amazing wonders. In that dive, in that all-night blues and soul club, we feel the full weight of our fate, we taste the nothingness at the heart of our being, we are simultaneously wretched and happy, we spit on it all, we want to weep and raise hell, because the blues, in the end, is about a sadness older than the world, and there's no cure for that. (135, 139)

Perhaps these words are apt enough, and answer enough—but the question asserts itself: Why is it that so many people, including even Middle Class white academics, want to listen to the blues, want to know about the blues? This is one of the questions that this essay will attempt to address—for it touches on the core question of meaning and impact, across boundaries of race and background.[2] Indeed, this question touches on the general nature of art and truth, as it asks specifically of the blues: what does this music do, what does it

Signifying the Blues

Robert Switzer

Pain gives of its healing power
Where we least expect it.
Heidegger, "The Thinker as Poet"

The blues is a feeling—something out there, that can come upon you, that can come "falling down like rain." The blues is also music, striking for its simplicity, its power, and its pervasiveness. We have all known the blues: Many of us have also been drawn to reflect in wonder at the songs and music called the blues, at this elemental expression of what might be called the "lyrical impulse."

Heidegger's brief words above hint at redemption. Veteran bluesman John Lee Hooker sings it this way: "The blues is healing." The blues somehow touches us at the core of our inner-most suffering and hurt—whether from betrayal or a sense of powerlessness, or at the loss of a friend who had become, in some measure, like the mirror of one's own soul.[1] But the healing power of the blues is not so much about feeling better, if by this one means that a weight is lifted, that one feels "happy" instead of "blue." Doubtless it is part of the captivating mystery of the blues experience that it feels good to sing the blues, and to listen; that one is feeling bad, but somehow feeling good about it. As Ma Rainey sings in "Ya Da Do," "It's a no-name blues, but'll take away your pains." Taken away, but not gone; suffering is not forgotten. Ralph Ellison writes:

> The blues is an impulse to keep the painful details and episodes of a brutal experience alive in one's aching consciousness, to finger its jagged grain, and to transcend it, not by the consolation of philosophy but by squeezing from it a near-tragic, near-comic lyricism. As a form, the blues is an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically. (*Shadow* 78)



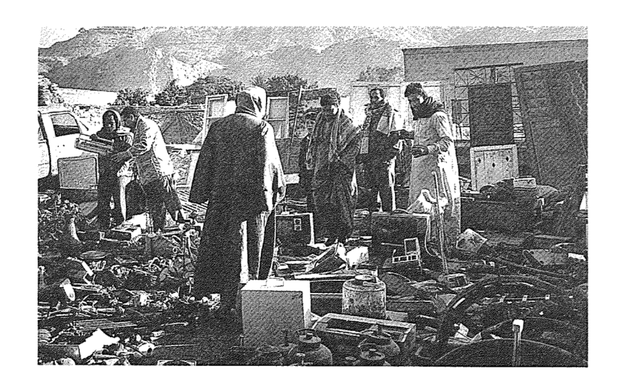
Souq Al-Imam (Cairo) 8, Mary Cross, February 13, 1998

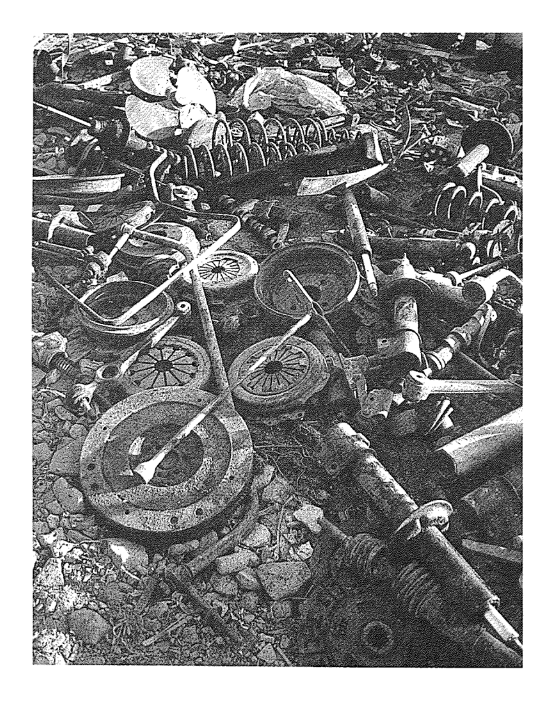


Souq Al-Imam (Cairo) 7, Mary Cross, February 13, 1998



Souq Al-Imam (Cairo) 6, Mary Cross, February 13, 1998

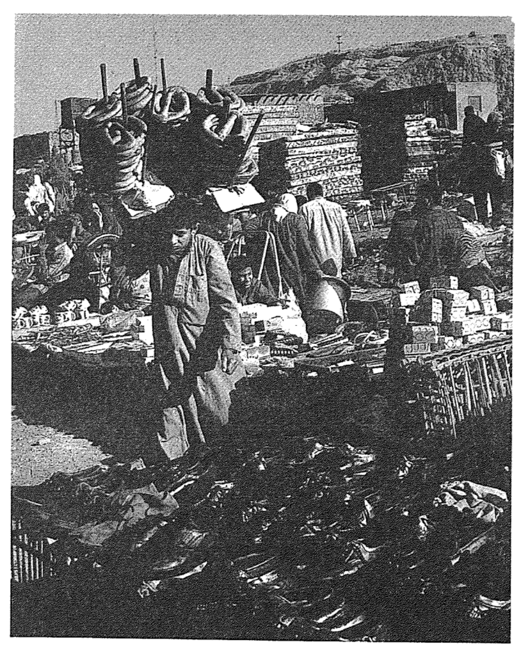




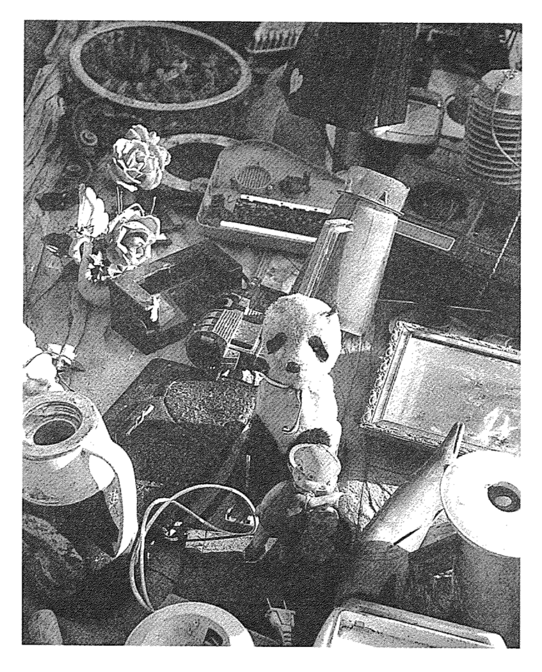
Souq Al-Imam (Cairo) 4, Mary Cross, February 13, 1998



Souq Al-Imam (Cairo) 3, Mary Cross, February 13, 1998



Souq Al-Imam (Cairo) 2, Mary Cross, February 13, 1998



Souq Al-Imam (Cairo) 1, Mary Cross, February 13, 1998

Your fears are covered up only as far as you wish to cover them with the doll parts you have found. You and your things have a right to be here. And no one questions it.

Cairo is kind to those who have "lost it." It does not try to find it for them or to interfere. It acknowledges the loss and, in places like Souq Al-Imam, allows it to be borne.

What precisely has the woman with the heap of broken dolls' parts lost? *It*. No one needs to pry to know what *It* is. She does not have to explain or justify. *It* is enough of an answer to the question of loss.

So too in terms of items on display. If *It* it has a value. It has a place in the Souq and can be piled high, spread out, or neatly sold in an area in front of tombs set in courtyards arranged into a series of adjacent rectangles forming a perfect grid.

Who are these people? Where have they come from and where are they going? Such questions matter. But the people also matter even if the questions have not been answered. The grid has holes, though they are smaller than those in other safety nets.

---

* The three works—Elmessiri and Ryan's essay, Lamont's poem, and Cross's photos—were produced at different points in time and were not at the outset parts of a larger whole. The poem (*Siwa Door: Poems 1993-1997* [Cairo: Um El-Dunya, n.d.], pp. 10-11; printed with permission © Poems, The estate of Thomas A. Lamont) was first written in early 1994, and revised over the years; the essay in mid-1995, and then revised (to indicate the change in the Friday market's location); and the photos were taken in February 1998.

compatibility, regardless of probability or anything so quotidian as coincidence.

If these stalls seem tragi-comic or pathetic, they are no more and no less so than the lonely hearts column. Five lines summarizing the object and subject of desire do not constitute the hoped for transaction anymore than a single stall at Souq Al-Imam encapsulates that for which, and by virtue of which, it stands. Perhaps the missing parts are fated to be found. Perhaps parts will coalesce to add up to something. This is the market's article of faith. You might as well dismiss Aristophanes's allegory of love.

The hand that lifted the broken plastic earring out of the rubbish heap knows more than merely a heap of broken images. It is a charitable hand that acts in the secure knowledge that the order of things is one in which not a sparrow shall fall.

You are dead. All the members of your family have emigrated. Your photo album will not be incinerated. There is a city for the dead. There is a market in the city for the belongings of the dead. The book and photo stall in Souq Al-Imam will carry your photo album intact. You have a ghost. You have a stall in which to return to haunt. It is a gentle haunting, as gentle as the market that has generously provided you with a space in which to return.

There are side-shows at the market in the City of the Dead. Freak shows. There is the spectacle of a fear that is neither confined nor kept outside the city walls, but that dares to speak its name. In a language other than that of the market, one might describe its participants as lonely, insane, homeless. One might condense and say that they are poor.

But the old woman who painstakingly collects and rescues parts of dolls from the bowels of a garbage can has ritualized and thus transformed, her fear—whatever that may be—into a creative act, an obsession. And it is the market that acknowledges both her creativity and fear, further ritualizing the obsession. By assisting her in naming it, the market both legitimizes and socializes it.

You need not obsess alone. Bring your fear, singleminded or motley, to the market. Display it. No one minds. There is plenty of space. And company.

The freak can have a show, can show himself or herself, can show off whatever she or he feels like exhibiting. Though people leave you alone, they leave you be. Your existence is not denied.

But everything—anything—is salvable if it resists being typecast. And even the disposable is given leave to escape its fate in the City of the Dead. The broken need not be mended. What is irreparable cannot, after all, be repaired. The whole is no more wholesome than the part, for the part can be bought and sold.

The kindness of Souq Al-Imam—the willingness to prolong, the resistance in the face of disintegration—applies to people and to things. In becoming what they are not intended to be, objects—people—defy the exclusivity of definition. A mad woman is a market trader, obsession her stock in trade.

In a cemetery life cannot be other than mutable; to be at home in the Southern Cemetery is to acknowledge this mutability. And to trade in this cemetery, in Cairo, is less a reaching of the end of the line than an exploration of the innumerable sidings that constitute that supposed end.

Commerce, that most privileged of urban activities, is made less exclusive once it has escaped the calculations of the econometrician. Retail can be re-told, bargains struck anywhere. Commerce can be made to salve and the act of buying and selling can be transformed into a gesture of salvation.

II

There is a smell of mortality—not death—in the City of the Dead. The market is flyblown; one of its tonalities is the desultory. Old people pass their time here. But the market is no old people's home. Nobody is useless. Nobody merely waits. Sit behind a collection of objects, parts of wholes frittered away by time into something other than their beginnings, and you have a place in the traffic and commerce of life. Nobody asks such pointless, pedantic questions as What is it (all) for? Time is being passed; the objects, a pretext. The text itself is deferred.

Nor are the objects themselves useless. They are spare parts. They have been spared by the hand that has lifted them out of the rubbish and laid them on the tarpaulin. But parts of what? In the context of the market, this is yet another superflous pedantic question. If their ultimate destination has been deferred, so too are questions about their origin. Like the vendors, the buyers and the loiterers, the things—whole, spare part or merely part—are the heart of a market that gathers disparate parts and provides the possibility of

Souq Al-Imam is home not only to the obsessive (doll woman), or the entrepreneur with the uncanny knack for making something—money—out of nothing—garbage—(ketchup container man), it also offers space to refugees from other markets that have been closed by the municipal authorities. There are traders in the kind of junk that people think of as "antique." Pottery, old picture frames, wrought iron taken from demolished buildings, broken chandeliers, ormolu work from larger pieces of furniture are all offered for sale. They are bought by other traders, proprietors of shops in the smart neighborhoods, and by foreign residents in search of bargains.

Look after the pennies and the pounds will take care of themselves. Souq Al-Imam operates as Cairo's bargain basement and in the majority of cases it is the pennies that matter here. The prerogative of the rich—buying something simply because it catches one's fancy—is opened up to the poor. And because people's fancy tends towards the promiscuous, it is necessary to offer a completely amorphous, completely arbitrary, collection of objects.

In the great act of recycling price is all-important. That the goods offered for sale are valued in piastres rather than pounds allows for the illusion of saleability. It allows the customer to go to the Market in the City of the Dead with a pound and to emerge with arms full of things.

When it is counted in piastres, money can be thrown away and, in being thrown away, it can prevent other things from being discarded. Because it is cheap, the life of the objects in this market can be prolonged. To be all but worthless brings salvation. To have outlived a purpose, but to be cheap, allows for the fabrication of other purposes. It also allows for the excercise of imagination. A Gallé glass vase that costs 10,000 pounds can never be anything other than a glass vase by Gallé. A glass bonbonnière that costs 25 piastres can be an ashtray, a finger bowl, a candle holder, a bird bath, a soap dish. It can be attached to the broken shoe display unit—on sale at Souq Al-Imam for five pounds—making of the shoe tree a modern candelabra.

Pieces of machines have been painstakingly sorted. Row after row of metal basins contain cogs of the same size and shape. This is clearly niche marketing and, to the uninitiated, the origins and destination of these machine parts is a mystery.

has brought to the market has been emptied on the tarpaulin that lies in front of her. The objects offered for sale are unsaleable. But to observe that nobody would buy half a melted plastic doll's arm is to be facetious.

Consider this a village and it is full of idiots. But then retail is the last thing you expect in a cemetery. The dead have been laid to rest but for the rest life goes on. And this pile of remnants, this filthy heap of broken dolls' parts, is not worthless. Ask a price and a price will be quoted. The vendor may be surprised, or even unwilling to part with her goods, but she knows her side of the bargain which is to appear to sell when the need arises.

The effort involved in collecting such quantities of patently unsaleable dolls' parts must be immense, and perhaps the reason the sack has only been half emptied on the tarpaulin is to avoid the danger of running out of stock. Without her bits and pieces, there would be no reason for the stall holder to remain. If the purpose of sitting in the market is to sit in a market, then to sell one's all on the very first day would be a dangerous thing.

The broken doll merchant is mad. Yet being mad in Souq Al-Imam, being a mad stall holder, is less mad than being mad elsewhere. Were she to spend the last years of her life picking through garbage to find arms and legs without a stall where they could be offered for sale, she might be certifiably insane. Here she has her pitch and therefore her place.

A small crowd gathers in a side street. They are excited and they are about to buy. The used-sauce-bottle-and-plastic-washing-up-liquid-container man has arrived. The sauce bottles are unwashed, their contents splashed around the rim, smeared over the labels. Palmolive and Heinz ketchup bottles, almost empty Vitrac jam jars, plastic containers designed to be squeezed—hardly a tempting array of merchandise but sought after commodities nonetheless. Such items are plucked from the rubbish bins of affluent neighborhoods and brought to the City of the Dead so that they can be given new contents and a new life.

This is the eco-friendly side of the market, a single act in the massively complex process of continual recycling. Given the internal logic of a market, the used sauce bottles, though they are outwardly no more attractive than the used bits of doll, have a value that can be measured in terms of their discrete utility.

padlock, the key of which is missing.

The Southern Cemetery in the City of the Dead is a far-from-unwelcoming place. Like the Northern Cemetery—indeed like the majority of the city's burial places—it exhibits the kind of urban planning absent in the rest of the city. Single storey tombs, more often than not co-opted as housing, stretch along the foot of the Muqattam hills, each with its own walled enclosure. The tombs are distributed along a rigid, grid-like pattern, with roads intersecting one another at right angles. Because the tombs boast nothing higher than their garden walls, the interlocking streets offer uninterrupted vistas across parallel streets to the rocky outcrop of Muqattam. For three out of every seven days, beginning on Wednesday afternoon, when the honey-coloured light can make even the dust seem sticky, these angular streets till a few years ago hosted hundreds of stall holders and their customers, buyers and sellers at Souq Al-Imam Al-Shafei. And though the souq was moved by the authorities out of the side streets and into the area under and surrounding the Al-Tonsi fly-over, an extension of Cairo's "autostrade" which cuts right through the City of the Dead, this move has had a negligible effect on the nature of the market. The stock of many of the stall holders is no more obviously saleable than the random selection of goods offered by the 18-year old boy. Selling, one might deduce, is only one function, and not necessarily the most important, of Souq Al-Imam.

The 18-year old is loitering. He can do so from Wednesday afternoon to Friday evening because these are the hours of the market. If he is loitering with intent, the intention is to loiter rather than to sell the few objects that lie on the ground in front of him. He is passing time, as are many of his putative customers. Does it matter, then, if in passing their time they pass him by without buying the padlock without key? Who would, after all, buy the padlock, except someone who lost an identical item while optimistically storing the key? Here, though, impossible calculations are discarded, the calculations of probablility ignored.

A pile of limbs (unwashed, plastic) interspersed with heads and torsos, seldom attached. It takes a while to recognise what these things are because they are dirty. So too is the old woman selling them. Bits of broken dolls, dismembered, burrowed from beneath piles of garbage. Only half of the contents of the sack the old woman

dismantled old beds and wedding cups,
mirrors which when you peer in
show only blurred patches
of your face shifting in darkness

behind peeling silver, clothes
which no longer fit the way
they once did or simply no longer fit;
all lie there naive and artless

on old blankets or worn stone,
tended with casual indifference;
where others may see lives beyond
this welter of lost objects, I

cannot believe that these are
ghosts or that they measure
any history's passage, this
is merely the entrance to some

forgotten temple, these
the implements of its mystery
and the path along which we
are to be led is simply

a path of shapes into which we
must fit ourselves, or we ourselves
are places where these shapes
must be seen fit.

Tom Lamont

I

On a piece of sacking no more than a metre square lie two empty Coca Cola bottles (glass), a broken teaspoon, a rusting chain and several pieces of scrap metal. They are neatly arranged and nominally for sale, though it would be difficult to imagine who would purchase them. Behind the impromptu stall with its seemingly random collection of objects stands an 18-year-old boy. He points to a small

Arms Full of Things: Souq Al-Imam Al-Shafei at the Southern Cemetery

Nur Elmessiri and Nigel Ryan

Friday Market in the City of the Dead

I am drawn to places offering
what people have thrown out,
discarded, left behind, or have
simply forgotten to remember,

objects which for some
long outdistanced purposes:
chipped sinks, lengths of pipe,
hills of washers and fittings,

levers, plungers, faucets
unable to carry water to anyone,
ironwork, spikes and nails,
doors and window frames,

old radios tuned to frequencies
no longer able to be heard,
cogs, axles, fly wheels, spindles,
pulleys, halves of microscopes, cracked

bottles, bent coins, and photographs
whose faces now lie beyond
names, whose eyes are not
fixed on sights we have seen,

mounds of old wire, twisted knives
and forks, and angular
bulks of crank-driven phones
which have lost all connections,

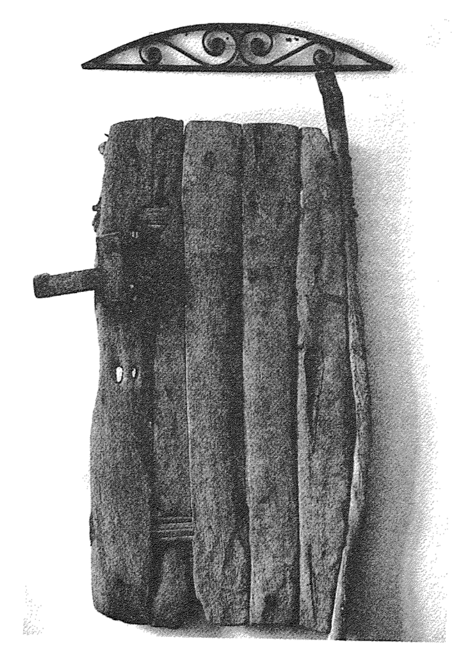
The Lyrical Phenomenon

This issue of *Alif* explores the lyrical drive in its myriad manifestations: its formal presence in poems, epics and songs; and its informal dissemination in narratives, philosophy, painting, calligraphy, music and even in broken and discarded objects.

The issue covers many languages and touches on a variety of cultures: Mesopotamian, Nile Valley, Greco-Roman; South African and North African; English and Irish; Greek and French; American and Arabic; Persian and Turkish; Urdu and German. Beside academic articles, this issue includes creative essays, poetry and art—all combine to analyze or embody the lyrical impulse.

Alif, a refereed multilingual journal appearing annually in the spring, presents articles in Arabic, English and occasionally French. The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles. The next issues will center on the following themes:

Alif 22: The Language of the Self: Autobiographies and Testimonies.
Alif 23: Intersections: Literature and the Sacred.
Alif 24: Archeology of Literature: Tracing the Old in the New.



Siwa Door, Barry Iverson, February 1998

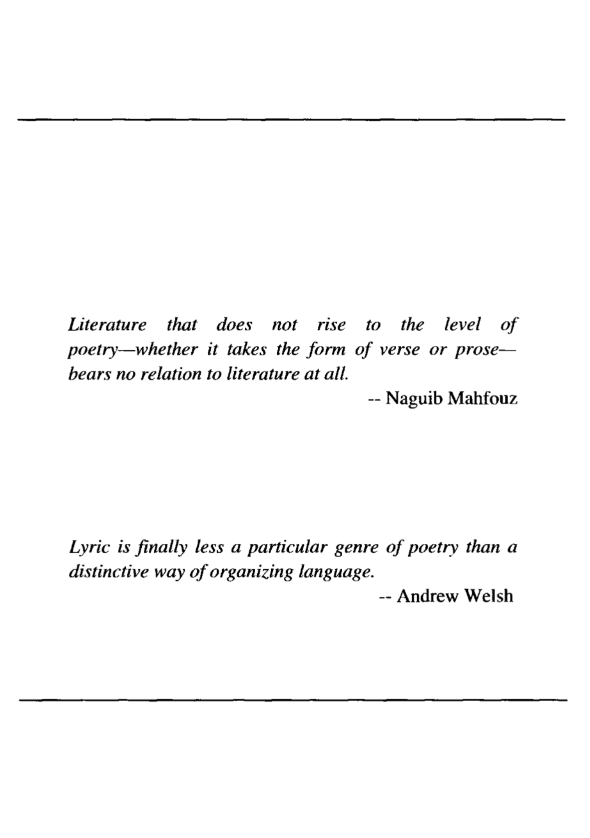
Mounted on my wall
as hunters sometimes mount
catches wrestled up from depths
of rivers is this door from Siwa

-- Tom Lamont

This issue of *Alif* is dedicated to the memory of Tom Lamont (1938-1997)—scholar, teacher, administrator, friend, and above all, poet.

Thomas A. Lamont was associated with Egypt and the American University in Cairo (1963-1997) as professor in the Department of English and Comparative Literature, director of the Freshman Writing Program, dean of the faculty, academic vice president, acting president, director of the AUC office in New York, secretary of AUC Board of Trustees, and advisor to *Alif: Journal of Comparative Poetics*. In each of his roles, Tom's poetic persona always surfaced. Among the varied aspects of his activities, writing poetry and teaching creative writing were dearest to him.

Tom Lamont traveled extensively in Europe, Iran and Afghanistan, wrote articles on American literature and medieval Islamic philosophy, and is the author of *The American University in Cairo: 1987-1995* and *Siwa Door: Poems 1993-1997*.



Literature that does not rise to the level of poetry—whether it takes the form of verse or prose—bears no relation to literature at all.

-- Naguib Mahfouz

Lyric is finally less a particular genre of poetry than a distinctive way of organizing language.

-- Andrew Welsh

Arabic Section

Contents

English and French Sections

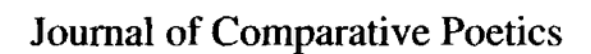
The following people have participated in the preparation of this issue: Sayyid Abdallah, Mohamed Shahab Ahmed, Chawki Abdelamir, Teirab AshShareef, Michael Beard, Muhammad Birairi, Terence DuQuesne, Nur Elmessiri, Sharif Elmusa, Maher Farid, Ashraf Fouad, Gail Gerhart, Ashraf Helmi, John Henriksen, Lammert Holdijk, Nicholas Hopkins, Samir Khalil, Muhammad 'Afifi Matar, Robert McKinney, Kate McInturff, Gharra' Mehanna, Samia Mehrez, William Melaney, Natalie Melas, Mona Misbah, Laurence Moftah, Amina Rachid, Abdul Moneim Ramadan, Nermine Refaat, John Rodenbeck, Helmi Salem, Bashir El-Siba'i, Jayme Spencer, Steffen Stelzer, Jaroslav Stetkevych, James Stone, Abbas El Tonsi.

Printed at : Elias Modern Press, Cairo.
Price per Issue: Arab Republic of Egypt: L.E. 15.00
Other countries (including airmail postage)
Individuals: $ 20; Institutions: $ 40
Back issues are available.

Earlier issues of the journal include :

Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to :
Alif, The American University in Cairo
Department of English and Comparative Literature,
P.O. Box 2511, Cairo, Arab Republic of Egypt
Telephone: 7975107; Fax: 7957565 (Cairo, Egypt)
E-mail : ALIFECL@AUCEGYPT. EDU

113 Sharia Kasr el Aini, Cairo, Egypt
Dar el Kutub No. 19298/00
ISBN 977 424 659 4
ISSN 1110-8673


Journal of Comparative Poetics

No. 21, 2001



The Lyrical Phenomenon



Journal of Comparative Poetics



No. 21, 2001

The Lyrical Phenomenon